Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/weristrembrandtg00laut

Ferd Bol pinx.

Photogravure Braun, Clément & Cie.

Jacob's Traum.

Wer ist Rembrandt?

Wer ist Rembrandt?

Grundlagen

zu

einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte.

Von

Max Lautner.

Mit 7 Tafeln in Photogravüre.

Breslau.
J. U. Kern's Verlag (Max Müller).
1891.

Vorwort.

Aus dem Zufall lässt sich nichts erklären, — Kunstwerke nur aus der organischen Entwickelung des Menschengeistes.

Das vorliegende Werk, ein Resultat fünfjähriger, fast unausgesetzter Beobachtung und Kritik des zu Grunde liegenden Materials, verdankt seine Vollendung der Munificenz Seiner Excellenz, des Herrn Oberpräsidenten der Provinz Schlesien, Wirklichen Geheimen Raths Dr. von Seydewitz, welchem ich dafür auch an dieser Stelle meinen ehrfurchtsvollen Dank auszusprechen mir erlaube.

Schon im September des Jahres 1889 im Text bis auf wenige, meist formale Hinzufügungen vollendet, wäre es mehr als ein Jahr früher erschienen, wenn nicht eine langwierige Krankheit es mir unmöglich gemacht hätte, nothwendige photographische Beigaben, welche bisher unbekannte Bilderbezeichnungen enthalten, rechtzeitig herzustellen.

Für die Reproduction dieser Bilderbezeichnungen (welche 5 Tafeln füllen) und zweier dem Buche gleichfalls beigegebenen Illustrationen ist darauf Bedacht genommen worden, das beste zur Zeit vorhandene technische Verfahren, die Photogravüre, anzuwenden, welches die meiste Gewähr bot für eine vortreffliche und wahre Wiedergabe der Originale.

Die seit Januar 1890 in der Literatur erschienenen Phantasien über Rembrandt haben irgend eine Veränderung

in meinen Ausführungen nicht bewirken können. Die Herren Autoren haben übrigens nur den Rembrandt-Begriff im Sinne gehabt, welcher aus den ihm zugeschriebenen Werken resultirt, nicht aber die Person des Künstlers. Zu untersuchen, wie der genannte Begriff sich zu der geschichtlichen, einst wirklichen Person Rembrandt's verhalte, war allerdings Sache der speciellen Kunstwissenschaft, nicht aber ihre Aufgabe.

Meine Ausführungen, welche — von Vorurtheilen unbeirrt — die wichtigste Cultur- und Kunstepoche Hollands in völlig neuem Lichte erscheinen lassen, werden Manchem verwunderlich und selbst schmerzlich sein.

Aber die Geschichtsforschung wäre eine unnütze Bemühung, wenn sie nicht darauf abzielte, die Thatsachen der Vergangenheit und Gegenwart nach ihrer Wahrheit und ursächlichen Nothwendigkeit fest in das Auge zu fassen und ohne Rückhalt klar zu stellen.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

I. Theil.

		Seite
Einleitung		3
I. Capitel.	Nr. 1363 der Königl. Gemälde-Galerie in Dresden	11
II. "	Kurze Zusammenstellung dessen, was über das Leben Ferdinand Bol's bisher bekannt geworden ist	17
III. "	Ein bisher unbekanntes Monogramm eines holländischen Meisters des XVII. Jahrhunderts und Irrthümer über einige „Rembrandt-Schüler"	26
IV. "	Rembrandt's Biographen	40
V. "	Das Leben Rembrandt's, dargestellt nach den bisher publicirten Notariats-, Gerichts- und Kirchen-Acten, welche seine Person betreffen	61
VI. "	Zur Charakteristik Rembrandt's	95
VII. "	Rembrandt im Verhältniss zu seinen Zeitgenossen	111
VIII. "	Statistisches	116
IX. "	Irrthum und kein Ende	128
X. "	Prüfung des vermeintlichen künstlerischen Entwickelungsganges Rembrandt's, einer Folgerung aus den Datirungen ihm zugeschriebener Bilder	137
	Eine Bildergruppe aus den Jahren 1640—1650	153
	Die Bilder, welche in den Jahren 1640—1650 entstanden sein sollen	159
	Liste derjenigen Bilder, welche Rembrandt nach der Ansicht des Herrn Dr. Bode in den Jahren 1649—1655 gemalt haben soll, nebst Beschreibung derselben	162
	Die Bilder der Jahre 1649—1656 und folgende	172

Anhang zum I. Theil.

Nr. 1.	Bilderliste der Jahre 1631—1634 incl.	186
Nr. 2.	Berechnung der Einnahmen, welche Rembrandt auf Grund der ihm zugeschriebenen Werke vom Jahre 1631—1638 incl. gehabt haben müsste	198

Seite

Nr. 3. Die in dem Inventar vom Jahre 1656 angeführten Oelbilder Rembrandt's 204

Nr. 4. Verloren gegangene Bilder Rembrandt's, welche von Pels, Houbraken und Baldinucci genannt werden oder von Savery und Vliet gestochen wurden, die aber in C. Vosmaer's Bilderverzeichnisse und auch in Dr. Bode's Buch nicht genannt werden 207

Nr. 5. Die Zeit von 1656 bis Ende 1660, in welcher Rembrandt nach eigenem Zugeständnisse (Acte vom 15. December 1660) gar keine Einnahmen gehabt hatte und alimentirt werden musste, weil er nichts gemalt hatte 208

II. Theil.

Einleitung 217

I. Capitel. Der wahre Autor einiger dem Rembrandt zugeschriebenen Hauptwerke 224

II. = Die „Nachtwache" 258

Nachtrag 298

Das kleine Bild der „Nachtwache" in der National-Gallery zu London 302

III. = Die Helldunkelmalerei, der Realismus und Ferdinand Bol 306

IV. = Ferdinand Bol als Künstler 319

V. = Wer ist Rembrandt? 360

VI. = Wie der Irrthum über Rembrandt entstanden ist, — die Entwickelungsgeschichte des Autorbegriffes „Rembrandt" 383

Erläuterungen zu den folgenden fünf Tafeln 451

Vergleichende Beschreibung der Bezeichnungen:

Tafel I 454

= II 457

= III 459

= IV 463

= V 466

I. THEIL.

Einleitung.

Die vereinigten Niederlande, an deren Spitze Holland, waren im XVII. Jahrhundert in allen culturellen Beziehungen als der erste Staat Europas zu bezeichnen.

Patriotismus als Bürgersinn und Nationalbewusstsein hatte das Volk gegen den gemeinsamen Feind unter der Führung des grossen Oraniers zusammengeschlossen.

Der politische Blick seiner bedeutenden Männer hatte das Staatsschiff durch Klippen und Untiefen geleitet.

Opferfreudigkeit für die nationale Existenz, besonders in Holland und Amsterdam, hatte die Heere gerüstet für den Kampf um politische Unabhängigkeit, Glaubens- und Gewissensfreiheit.

Entschlossenheit, Festigkeit und zähe Ausdauer war der Stempel der Persönlichkeiten jener Epoche seit der Erhebung des Volkes gewesen.

Die nationale Vereinigung der niederländischen Staaten liess die religiösen Spaltungen, besonders gegen den Katholicismus, einigermassen zurücktreten.

Wahre Religiosität und ein tiefes Gottvertrauen hatte gegen eine Welt in Waffen ihren Muth unbeugsam erhalten, ihre Kraft gestählt und ihre Hoffnung auf endlichen Sieg nicht vergehen lassen.

Die Kriegswissenschaft war von den Oraniern theoretisch auf die damals höchste Stufe gebracht worden, sodass die jungen protestantischen Fürsten jener Zeit gern im Feldlager Friedr. Heinrich's sich zu Feldherren ausbildeten.

Die Niederlande waren die Vormauer des Protestantismus; an dieser war die spanische Macht zerschellt und kläglich erlahmt, und die Culturwelt jener Zeit, welche mit gespanntem Blick die wechselnden Kriegsschicksale in den Niederlanden verfolgt hatte, sah den ungleichen Kampf endlich zu Gunsten des holländischen Staatswesens und der kirchlichen Reformation entschieden.

Trotz der 80jährigen Kriegsbedrängnisse und Kriegsleistungen entwickelte sich Amsterdam nach und nach zu der grossartigsten und bedeutendsten Stadt des damaligen Europa. Mannhafter Ernst, Sittlichkeit und Mässigkeit zeichneten seine Bürger aus und dieselben übten Wohlthätigkeit und Nächstenliebe. Amsterdam besass menschenwürdige sociale Einrichtungen von ganz ausnahmsweiser, in jener Zeit sonst nicht gekannter Bedeutung.

Gemeinsinn, Pflichtgefühl, Wachsamkeit wurden durch die Schützengilden und Bürgerwehren gepflegt.

Sauberkeit und Ordnung herrschten überall in Amsterdam. Nachtwachtleute wurden gehalten, welche für Sicherheit und Ruhe zu sorgen hatten.

Es existirte eine trefflich organisirte Polizei unter einem Ober- und vier Unterschulzen, eine wohlorganisirte Verwaltung der Stadt und eine tüchtige Rechtspflege. Filip von Zesen, der Beschreiber der Stadt Amsterdam vom Jahre 1664, sagt: „Das innerliche Wesen der Stadt" habe sich durch solche Einrichtungen und weise Eintheilungen der obrigkeitlichen Obliegenheiten und deren „Bedienung mit geschickten und tüchtigen Männern, die ihr Amt recht ordentlich und

weislich versehen", „eine recht gewünschte vollkommene Gestalt gewonnen".

Durch überseeische Verbindungen, besonders seit Errichtung der „Ostindischen Compagnie", war der Handel erstarkt, und durch die Kunde von vielen neuen Ländern und Völkern erhielt der Wissensdrang bedeutende Anregung.

Der Sinn für Wissenschaft und Ausbildung des Geistes wuchs empor: Amsterdam besass, wie Filip von Zesen im Jahre 1664 berichtet, 54 Druckereien, in welchen Bücher in allen Cultursprachen gedruckt wurden, selbst in persischer und indischer. „Die eigentliche Wiege der orientalischen Studien, die ohne (religiöse) Nebenzwecke, um ihrer selbst willen betrieben wurden, war Holland[1])."

Was aber für die Cultur Hollands in jener Zeit noch weit mehr bedeuten will: die moderne Naturwissenschaft, mit ihrer den Geist der Menschheit befreienden und reinigenden Kraft, kam an der Leydener Universität zur Blüthe und auch die bedeutendsten Rechtslehrer ihrer Zeit, so Hugo Grotius, der Begründer des „Völkerrechtes", welches humane Grundsätze in das internationale gegenseitige Verhalten der Menschen zu bringen bestimmt ist, hatten dort gelehrt.

Gerechtigkeitssinn, Rechtschaffenheit, kurz alle positiven Tugenden der Menschen waren auf der Grundlage echter Menschlichkeit erstarkt, und Descartes und Spinoza konnten in Holland ihr philosophisches System entwickeln, und letzterer, wenn auch von seinen Stammesgenossen verfolgt, in Harlem seinen ständigen Aufenthalt nehmen.

Bei der gewaltigen Entwickelung der Volkskraft musste sich auch eine bedeutende Literatur entfalten. Besonders aber waren die bildenden Künste aufgeblüht, und zwar —

[1]) Graf von Schack, Pandora, Vermischte Schriften, 1890, pag. 135.

dem geistigen Inhalte der Zeit, dem gehobenen Selbstgefühl, sowie der Religiosität, dem allgemeinen Gemüthsleben und der eigenartigen Begabung des holländischen Volkes entsprechend (das nach einer malerischen Verkörperung der treibenden Ideen strebte) — die Oelmalerei, welche in den Niederlanden durch die Brüder Hubert und Jan van Eyck erfunden und bald von Anfang auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht worden war.

Sie wählte ihre Stoffe, soweit sie Historienmalerei war, ursprünglich fast ausnahmslos aus den Erzählungen der Bibel und christlichen Legende, stellte aber ihre Personen mitten in das eigene Volk und die wohlbekannte heimathliche Umgebung hinein.

Obwohl später — nach den gewaltigen religiösen Bewegungen und Leistungen der germanischen Völker und inmitten der Kämpfe Hollands gegen Spanien — von der grossen italienischen Kunstepoche des XVI. Jahrhunderts und ihrer Weiterentwickelung beeinflusst, begründeten die holländischen Künstler, freilich mit der Erstarkung des holländischen Nationalgefühls und -Geistes einstweilen nicht in gleichem Schritt, zuerst bezüglich der Bildnissmalerei, dann — seit dem Anfang des XVII. Jahrhunderts — allmählich auf dem ganzen weiten Gebiete der modernen malerischen Weltauffassung und -Darstellung nach dem Bedürfniss ihrer Ziele eine selbstständige, dem Nationalgeiste entsprechend menschlich bedeutsame Ausdrucksweise, auf Grund deren es hochbegabten Künstlern gelang, dem nationalen holländischen Geiste jener Zeit das wesentliche und bleibende Monument zu errichten und recht eigentlich einen protestantisch-deutschen Styl herauszubilden.

Es ist freilich klar, dass dieses lichte Bild nicht auf alle Personen und Zustände jener Zeit Beziehung haben

kann. Wie sollte auch bei der gewaltigen Lebenskraft des niederländischen Volkes sich dasselbe frei von Ausschweifungen gehalten haben? Und wie sollte nach den erstaunlichen Erfolgen der Kriegführung und Diplomatie, bei dem grossen Aufschwung des Handels, dem enormen Reichthum der Handelsherren und dem allgemeinen Wohlstande der Bürger das Selbstgefühl nicht so gewachsen sein, dass es zuweilen in Selbstüberhebung umschlug und den klaren Blick Vieler auch in politischen Dingen trübte? Es ist auch richtig, dass die niederen Schichten des Volkes, besonders auf dem Lande, durch den fast endlosen Krieg gelitten und die Rasse des Volkes in Folge des langen Aufenthaltes der fremden Söldnerheere durch Vermischung sich verschlechtert und dass Roheit und Trunksucht zugenommen hatten.

Solche Typen, die uns z. B. durch Brouwer und zum Theil auch durch Jan Steen und andere vorgeführt werden, muthen uns allerdings nicht sympathisch an.

Ostade freilich schildert zwar auch hässliche Menschen, aber er zeigt uns grösstentheils die Bauern jener Zeit in ihrer Häuslichkeit und idyllischen Gemüthlichkeit, wodurch wir den Eindruck gewinnen, dass das Landvolk nicht durchschnittlich verroht und lüderlich geworden war und dass es nur in niederen Spelunken so herging, wie Brouwer es schildert.

Der breite Bürgerstand war moralisch kerngesund und lebenskräftig; das beweisen vor Allem die herrlichen Gestalten unverwüstlichen Mannesstolzes und Humors, welche uns in den Bildnissen des trefflichen Frans Hals, in den vorzüglichen Schützenstücken des van der Helst und den Portraits anderer tüchtiger Künstler erhalten sind.

An der Spitze dieses Bürgerstandes aber befanden sich die hohen Beamten des Staates und der städtischen Ge-

meinden, die Männer der Gesetzgebung, die Richter, Professoren, Aerzte, Prediger, die Leiter der grossen und kleineren Handelsgesellschaften, die Vertreter des Seewesens, die Vorsteher der milden Stiftungen und andere tüchtige Leute, welche dem Fortschritte der Wissenschaften, sowie der persönlichen Vervollkommnung in denselben und auch der Kunst und Literatur das grösste Interesse entgegenbrachten.

In der wissenschaftlichen Freischule Amsterdams wurden wöchentlich zweimal Vorlesungen in holländischer Sprache gehalten, damit diejenigen, welche Liebhaber der Wissenschaft waren, aber kein Latein verstanden, ebenfalls zuhören konnten. Mit dieser Freischule war eine städtische Bibliothek verbunden, die einen öffentlichen Lesesaal besass.

Das Denken und Thun der in Rede stehenden geistesklaren, humanen und thatkräftigen Generation aber war erfüllt und geleitet von jenem ethisch-religiösen Gefühl und Zweckbewusstsein, aus dem die Reformation hervorgegangen war und um dessenwillen die Niederländer so viel gekämpft und gelitten hatten.

Die biblischen Erzählungen und Vorstellungen waren in ihre ganze Denkweise verflochten; die Glaubenshelden des „Neuen" und die Könige und Heroen des „Alten Testamentes" fand man sogar an ihren Vergnügungsorten dargestellt, wie z. B. in dem Irr- oder Lustgarten.

Ihr praktisches Christenthum bethätigte sich in der Erbauung von Kranken-, Siechen-, Armen- und Waisenhäusern, die sie „Gotteshäuser" nannten. Es wurde eine Armensteuer erhoben und durch Armen- und Waisenpfleger für die Bedürftigen und Unmündigen aufs Beste gesorgt.

Kein Staat der Welt hatte damals ein so menschenwürdiges und der Neuzeit entsprechendes Gepräge wie Holland.

„Nicht hoch genug", sagt Graf von Schack, „können die Verdienste, welche sich dieses Land um die Menschheit erworben hat, angeschlagen werden. Dasselbe ist als die Geburtsstätte der Geistesfreiheit im neueren Europa zu betrachten." — Und dieser moderne, der Natur und Realität zugewandte und doch religiöse und ideale Geist spricht zu uns die edelste Sprache durch jene herrlichen Bilder, welche dem gefeierten Namen Rembrandt's zugeschrieben werden.

Aus diesem grossen und modernen Culturaufschwung Hollands ist es verständlich, dass diejenigen Werke, welche als die höchste Culturblüthe dieses Volkes angesehen werden, die dem berühmten Namen Rembrandt's zugeschriebenen Historienbilder und Portraits, gerade uns, in unserer, auch der realen Natur und dem Wohlergehen des Gemeinwesens zugewendeten Zeit und einer die Menschenwürde anerkennenden Zeitrichtung, das grösseste Interesse abgewinnen.

Und freilich, der Geist, der sie schuf, ein höchster Ausdruck eines germanischen Volksstammes, ist uns eng verwandt!

Wenn auch seine Gestalten in den Historienbildern uns nicht in einer der neuesten wissenschaftlichen Forschung entsprechenden historischen Gewandung entgegentreten, so ist die in denselben seitens des Künstlers zum Ausdruck gebrachte Auffassung der Welt und des Menschengeistes gleichwohl so gross und tief und doch so beredt und allgemein verständlich in seiner vielfältigen, scheinbar einfachen Wiedergabe der biblischen Erzählungen, dass uns seine Werke dauernd zu fesseln und zu erheben im Stande sind. Die Wahl seiner Stoffe beschränkte sich dabei keineswegs auf das Neue Testament; wir finden vielmehr fast mit Vorliebe Geschehnisse des Alten Testamentes in den Darstellungskreis des grossen Meisters gezogen.

Das Alte Testament hatte für die Niederländer neben der religiösen noch eine politische Bedeutung. Die wunderbare Führung des Volkes Israel, der Schutz des Höchsten in allen Drangsalen, seine Rettung aus Noth und Gefahr, von denen die Bibel erzählt, galt ihnen als ein Beispiel, wie ein kleines Volk durch Gottvertrauen und Thatkraft vor dem Untergange errettet worden war, und sie sahen ehedem darin die Möglichkeit der eigenen Errettung eingeschlossen.

Und ihre glaubensvolle und männliche Zuversicht hatte sie nicht betrogen: sie waren der Vernichtung entronnen, sie hatten ihr Leben, ihr Land und ihren Glauben für sich gerettet und genossen jetzt die Früchte der langjährigen Mühsale und Kämpfe und freuten sich des endlichen Friedens, den sie dem Beistande Gottes dankten.

Darum entsprachen jene Darstellungen nach den Erzählungen des Alten Testamentes, welche das hilfreiche Eingreifen Gottes in das Schicksal der Menschen und Völker schildern, so wie die einfachen und doch würdigen und kraftvollen Personen der Bibel ihrem eigensten Empfinden; denn sie erblickten darin historische Analogien ihrer eigenen vaterländischen Geschichte und Typen gleichsam ihres eigenen Volkes.

I. Capitel.

Nr. 1363 der Königl. Gemälde-Galerie in Dresden.

Als ich auf einer kunsthistorischen Studienreise begriffen die meisten Museen Deutschlands besuchte, war es mir verwunderlich, eines der hervorragendsten Werke der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts, welches gleichsam aus der Volksseele der Niederländer jener Zeit hervorgegangen zu sein scheint, nicht dem Rembrandt zugeschrieben zu finden, sondern einem anderen Meister, der als ein Schüler Rembrandt's genannt wird.

Dieses der Dresdener Königl. Gemälde-Galerie angehörende, im dortigen Katalog unter Nr. 1363 angeführte Bild: „Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter", gilt als ein Werk des Ferdinand Bol.

Das reizvolle Helldunkel, die magische Lichtwirkung, die einfache, schöne Composition, die Tiefe des geistigen Gehaltes, der seelische Ausdruck der Gestalten fesselten mich an dem Bilde in gleicher Weise.

Der von seiner Tagereise ermüdete Jacob ruht im Vordergrunde des Bildes, vom Beschauer rechts, mit dem Oberkörper gegen einen Stein gelehnt, unter freiem Himmel auf blosser Erde.

Die Nacht hat sich herabgesenkt. Sanft löste der Schlaf ihm die Glieder, auch die zum Gebet auf der Brust gefalteten Hände. Ein friedvoll-glückliches Lächeln spielt um die leise geöffneten Lippen, und die Klarheit des Himmels umleuchtet ihn; ein seliger Traum umfängt seine Sinne: er sieht im Geiste die Himmelsleiter. Diese, so erzählt uns die Bibel, „stand auf Erden und rührte mit der Spitze an den „Himmel und die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.

„Und der Herr stand oben darauf und sprach: Ich bin „der Herr, Abrahams deines Vaters Gott und Isaaks Gott; „das Land, darauf du liegst, will ich dir und deinem Samen „geben.

„Und dein Same soll werden wie der Staub auf Erden, „und du sollst ausgebreitet werden gegen den Abend, Morgen, „Mitternacht und Mittag; und durch dich und deinen Samen „sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden u. s. w.“ (Mos. 28, 12—15.)

Wie hat nun der Maler diese Bibelstelle aufgefasst und durch seine Kunst interpretirt?

Der Gegenstand ist von ihm gleichsam bis in das Herz getroffen, die Auffassung völlig selbstständig und einzig in ihrer Art.

Der Herr ist in Gestalt eines leuchtenden Engels zu dem Schlafenden herabgestiegen und blickt ernst und doch voll milder Güte zu ihm hernieder; die rechte Hand streckt er segnend und behütend über ihn.

Die Mächte der Nacht und Finsterniss sind vor ihm zurückgewichen. In einem Strahl des Lichtes, das vom Himmel kommt, schweben Engelsknaben freundlich nieder und einer derselben blickt dem Schläfer mit schalkhaft-kindlichem Lächeln zuthulich in das vom Himmelslicht überstrahlte jugendliche Angesicht, aus welchem er zugleich den breit-

randigen Hut zurückbeugt, so dass dasselbe unbeschattet bleibt und völlig sichtbar wird.

Diese Darstellung von Jacobs Traum athmet die Liebe, welche der hoffenden Seele auf des Traumes zarten Flügeln ein zukünftiges Glück verheisst; an solche Hoffnung vermag der Mensch sich zu klammern, durch sie sich zu erretten aus aller Noth der Zeit.

Und der malende Dichter zeigt uns im Hintergrund in die Wolken aufwärtssteigend nicht eine einfache Leiter, welche zum Himmel führt, in naiv-realistischer Wiedergabe der betreffenden Bibelstelle, sondern das Kreuz, die wahre Himmelsleiter des biblisch-christlichen Glaubens. — Das Symbol der sieghaft sich selbst verleugnenden, glaubenden und hoffenden Liebe zeigt er als die Verbindung des Menschen mit dem Göttlichen.

Er erhebt seinen Gegenstand so durch ureigne Auffassung und durch malerische Symbolisirung der Worte des Herrn: „durch dich und deinen Samen sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden“ — auf eine hohe geistige Stufe und zeigt in seiner Schilderung jenes Traumes eine gewaltige Perspective durch die ganze Geschichte der Culturmenschheit hindurch.

Es ist dies ein Historienbild von der grössesten Gewalt: der ganze wesentliche Inhalt der Bibel, das Alte und Neue Testament, der alte und neue Bund mit allen seinen Verheissungen und Erfüllungen ist in diesem Bilde dargestellt und enthalten.

„Schlafe!“ — so scheint der strahlende Engel zu Jacob zu sprechen — „in dir träumt sich eine Welt zukünftiger Geschlechter. Hier liegst du, ein schwacher, einzelner Mensch. Aber aus dir soll kommen der Friedefürst, durch den sich einen werden die Völker der Erde. Leid und

Trübsal werden ihn treffen und Schmach den Gerechten; aber sein Leid wird erlösen vom Bann der Sünde."

Wenn je das Wesen des altjüdischen Idealismus und des christlichen Glaubens künstlerisch zum vollen Ausdruck gebracht worden ist, so dürfte es in diesem Bilde geschehen sein. Der einzelne Mensch wird hier als ein Werkzeug in der allmächtigen Hand Gottes dargestellt; — aus seiner verlorenen Einzelexistenz herausgehoben, erhält Jacob, der echte Sohn seiner Väter, eine religiöse und culturelle Mission, deren Zwecke und Ziele weit über sein kurzes Einzeldasein und über das Glück nur seiner Familie und seines Stammes hinausreichen. — Und neben den Worten, welche der Herr nach der Erzählung der Bibel hier zu Jacob spricht, erinnert uns das Kreuz an jene anderen, viel später gesprochenen Trostesworte: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken."—

Doch was liesse sich nicht alles aus diesem schönen Werke herauslesen?!

Bei der geringsten Zahl der Figuren, welche nothwendig waren um die darzustellenden Gedanken auszudrücken, ist in dem Bilde zugleich ein allumfassendes Empfinden zum Ausdruck gebracht: die thatkräftige, vorwärtsstrebende, hoffende, liebende und glaubende Seele des ganzen Menschengeschlechts, die Gewalt des Lichtes, der Sieg des Geistes über die Mächte der Finsterniss, — das Anmuthige neben dem Erhabenen, der freundliche Traum des Einzelnen neben dem ewigen, weltbeherrschenden ethischen Gedanken.

Der mächtige Gefühlsausdruck, der in dem Bilde waltet, der gewaltige Gedankenstrom, der bei dem Anblick dieses Gemäldes Phantasie und Geist des Beschauers mit sich fortreisst, lässt uns an die äusserlichen, technischen und

stofflichen Mittel zunächst nicht denken. Alles an dem Bilde ist so künstlerisch durchdacht, so tief empfunden, so einfach, klar und überzeugend dargestellt, dass sowohl der Einfältige wie der Geistreiche davon befriedigt und ergriffen sein muss. Von dem Meister, der dieses Bild erdacht, darf man gewiss sagen: „semper ad eventum festinat et in medias res“ (immer strebt er zum Endzweck und trifft das Wesen der Dinge). —

Wenn wir von dem Kunstwerke auf den Künstler schliessen dürfen, so muss unsere Folgerung lauten: der Künstler, welcher den Traum Jacobs in dieser Weise interpretirt und dargestellt hat, ist ein Geist ersten Ranges gewesen.

Eine weitere Folgerung jedoch drängt sich demjenigen, welcher von dem Kunstwerke auf den Künstler schliesst, fernerhin auf: der Genius, welcher im „Traum Jacobs“ das Kreuz als Himmelsleiter malte, war kein naiver Künstler, wie man dies gewöhnlich von den holländischen Malern annimmt. Er war vielmehr ein tief denkender Mann, ein Geist, der in bewusstem Streben reiche Vorwürfe des Gedankens künstlerisch ausgestaltet; er war ein reicher und tiefer Geist, ein edles Gemüth, ein wohlgebildeter Charakter, eine feinsinnige, aber grosse und starke Natur, welche die gewaltigsten Regungen des Seelenlebens kennt, — ein Dichter der Seele.

Solch ein geist- und phantasiebegabter Künstler hatte die Möglichkeit viel, sehr viel zu schaffen — er konnte sich geistig nicht leicht erschöpfen, und man sollte meinen, wenn er die Verheissung mit so intuitivem Blick gestalten konnte, so musste er den ganzen Stoff viel in seinem Geiste bewegt haben und er musste den Drang in sich fühlen, der Verheissung auch die Erfüllung hinzuzu-

fügen: das Ziel zu erreichen, auf welches der Adlerflug seines Geistes in dem „Traum Jacobs“ gerichtet ist.

In diesem Bilde ist bereits ein ganzes Ideen-System, sind weite Gedankencomplexe eingeschlossen. „Jacobs Traum“, wie wir dieses Bild nennen müssen, kann nur gleichsam die Ouverture eines einheitlichen, grossen Lebenswerkes sein, in welchem die treibenden sittlichen Ideen des Alten und Neuen Testamentes, der Verheissung und der Erfüllung, in bedeutsamen Phasen, die von der biblischen Geschichte geschildert werden, zur Darstellung gelangen.

II. Capitel.

Kurze Zusammenstellung dessen, was über das Leben Ferdinand Bol's bisher bekannt geworden ist.

Dem Entwickelungsgange dieses Künstlers ist bisher nicht nachgeforscht worden, eine Zusammenstellung seiner Werke existirt nicht, deshalb fehlt über dieselben auch eine eingehende und zutreffende Kritik. Ferdinand Bol wird in der Regel in der Gefolgschaft Rembrandt's mit anderen Schülern desselben zusammen genannt und beurtheilt. Man hat ihm bisher nicht so viel Beachtung geschenkt als Gerard Dou oder Jan Steen, Metsu, oder einem Pieter de Laar. — Obwohl Houbraken und Compo Weyermann von Bol nur Gutes zu berichten wissen und aussagen, dass er sich „grossen Ruhm" erworben habe, so verschwindet Bol's Name im Lauf der Zeit dennoch als der eines selbstständigen Künstlers aus der Kunstliteratur, und die Zahl der ihm zugeschriebenen Werke wird mit der Zeit immer geringer. Und doch war Houbraken gerade über Bol sehr wohl unterrichtet, denn er schöpfte seine Nachrichten über ihn aus Commelin[1]). Letzterer, ein Mitbürger und Zeitgenosse Bol's,

[1]) Caspar Commelin, Beschreibung der Stadt Amsterdam, 2. Aufl., gedruckt 1693.

kannte dessen künstlerisches Ansehen sehr genau und wusste, dass er viele Historienbilder und Portraits gemalt hatte und dass noch viele „Stücke" von ihm in „Gotteshäusern" zu sehen waren.

Nachdem sich im Laufe der Zeit die Aufmerksamkeit der Liebhaber, Kenner und Forscher auf Rembrandt concentrirt hatte, ist Ferdinand Bol nur in so weit in Betracht gezogen worden, als er mit diesem in Verbindung gebracht wurde, nie aber als selbstständig denkender Geist und eigenartiger Künstler.

Neuerdings ist in „Oud-Holland", Jahrgang VI, Heft I, S. 68 ff., ein Aufsatz von G. H. Veth über Ferdinand Bol erschienen. Es finden sich darin zuverlässige, aus den Archiven geschöpfte Nachrichten über Bol's Herkunft und Familienverhältnisse, welche den im Jahre 1859 erschienenen Aufsatz von Scheltema[1]) ergänzen und berichtigen. Ferdinand Bol stammt darnach wahrscheinlich aus einer alten, guten Familie, die, in Mecheln bei Antwerpen zu Hause, zum Theil nach Dordrecht übergesiedelt war. Bereits im Jahre 1477 wird als ein Scheppe (Schöffe) dieser Stadt der Name eines Jan Bol genannt. Im 16. Jahrhundert werden mehrere Maler dieses Namens angeführt. Leider lässt es sich nicht nachweisen, welchem Zweige dieser Familie, die schon in einer so frühen Zeit einen Geschlechtsnamen führte, unser Ferdinand entstammte. Sein Vater war Chirurg und ein angesehener Mann, dem es wohl erging; vom Jahre 1626 ab wird derselbe stets als „Mynheer" betitelt. Seine Einnahmen steigerten sich von Jahr zu Jahr. Erst vom Jahre 1638 ab ist er etwas weniger besteuert. Der Name der Mutter war Tanneke; sie entstammte der Familie Fernandes. Da der

[1]) Amstels Oudheid, Band III, S. 103—116.

Name Fernandes in der Lucasgilde zu Dordrecht mehrfach genannt wird, so lässt sich annehmen, dass auch Verwandte seiner Mutter Maler gewesen sind. Im Juni 1616 wurde Ferdinand Bol zu Dordrecht in der reformirten Gemeinde getauft. Er war also Calvinist. Er hatte zwei jüngere Brüder, von denen der eine, Johannes, später als Chirurg genannt und von 1650 ab als „Mynheer" betitelt wird. Ueber Ferdinand Bol's in Dordrecht verlebte Jugendzeit ist uns nichts bekannt, auch hat sich bisher nicht feststellen lassen, wann er nach Amsterdam übersiedelte und ob er dort sogleich Rembrandt's Unterweisung suchte oder zuvor noch in ein anderes Atelier, etwa bei de Keyser eingetreten ist. Die einzige urkundliche Bürgschaft für eine Bekanntschaft Bol's mit Rembrandt giebt uns ein notarielles Actenstück vom 30. August 1640, welches Bol als Rembrandt's Zeuge mit diesem zusammen unterzeichnete[1]).

Ob Bol zu dieser Zeit bereits selbstständig war, lässt Veth dahingestellt; es muss jedoch angenommen werden, da er in seiner Eigenschaft als Zeuge nicht als „discipel" Rembrandt's genannt wird. Die früheste von ihm bekannte Radirung trägt die Jahreszahl 1642 (nach Bartsch und Scheltema stammen drei Stiche aus diesem Jahre). In diesem Jahre ist er also jedenfalls selbstständig gewesen, da Schüler oder sogenannte „Gesellen" die Bilder oder Stiche, welche sie noch im Meisteratelier fertigten, nicht mit dem eigenen Namen bezeichnen durften.

Im Jahre 1641 lebten Bol's Eltern noch, da sie am 5. Juli dieses Jahres ein wechselseitiges Testament errichteten. Er

[1]) Er schreibt seinen Namen hier Boll, ein Beweis, dass derselbe mit einem kurzen und nicht mit einem gedehnten o zu sprechen ist. Später lässt er das zweite l bei seinem Namen fort.

verheirathete sich gegen die Gewohnheit seiner Zeit spät, am 2. October 1653, 37 Jahre alt, und zwar mit Lysbeth Dell, 25 Jahre alt, aus Amsterdam. Im Jahre 1652 hatte er sich mit dem Maler Govert Flinck und anderen zusammen das Bürgerrecht in Amsterdam erkauft. Zur Zeit seiner Verheirathung waren Bol's Eltern bereits todt.

Die Dell's gehörten zu den noblen Familien Amsterdams. Das Familienleben, das Bol mit seiner Frau und seinen Verwandten führte, scheint ein sehr inniges gewesen zu sein. Mit seinem Schwager Elbert Dell war er eng befreundet, wie man schliessen darf, da derselbe bei allen Familien-Ereignissen als Zeuge fungirte, sowohl bei der Taufe des ersten Sohnes Balthasar am 28. April 1656, als auch am 3. October 1657 bei der Taufe eines zweiten Sohnes, welcher den Namen Elbert erhielt. Bei der Taufe des letzteren war auch Bol's Schwägerin Jeanette als Zeugin anwesend. Veth erzählt, um diese Zeit sei Ferdinand Bol ein Mann von „einigem Ansehn" geworden. Seine Bilder habe man gut bezahlt und er habe vollauf Arbeit gehabt, sodass er sich zu seiner Unterstützung habe einen Gesellen halten müssen[1]). Indessen muss Bol bereits vor seiner Verheirathung eine geachtete Stellung eingenommen und reichliche Einnahmen gehabt haben, denn sonst wäre er nicht in der Lage ge-

[1]) Herr Veth macht hier ein Actenstück bekannt, in welchem Bol erklärt (4. November 1662), von Frans van Ommeren, Maler, seinem gewesenen Gesellen, befände sich noch in seinem Besitze: ein Conterfei mit einem vergoldeten Rahmen, zwei Conterfeis ohne Rahmen, drei Paletten, eine Staffelei, eine „Abnahme vom Kreuz" etc. und einige Zeichnungen, welche „nicht 5 Gulden werth" sind. Der betreffende F. Ommeren aber war verpflichtet, zwei begonnene Malereien fertig zu machen und noch ein drittes Stück, das noch nicht begonnen ist, zum Preise von 60 Gulden.

wesen um Lysbeth Dell's Hand zu werben. In der That erhielt er ja bereits im Jahre 1649 von den Regenten[1]) des Leprozenhuis[2]) den Auftrag, dieselben in einem grossen Gruppenbilde zu verewigen, welches ehrenden Auftrages sich der damals 33jährige Künstler in anerkannt vortrefflichster Weise entledigte. Nach Scheltema's Ansicht ist dieses Bild ein der Meisterhand Rembrandt's würdiges Werk, und Immerzeel sagt von diesem Stücke, es sei eines seiner schönsten Werke, und ferner wörtlich: „Eines der darauf vorkommenden Portraits ist so vollkommen in Rembrandt's Manier gemalt, dass man dasselbe, wenn man es einzeln sieht, nicht nur für das Werk dieses unvergleichlichen Malers selbst, sondern für eines seiner schönsten Meisterstücke halten muss".

Doch Ferdinand Bol war bereits sieben Jahre früher als Portrait-Maler thätig; das beweist das bereits sehr tüchtige Portrait einer alten Frau in der Berliner Gemälde-Galerie, das mit Bol's Namen und der Jahreszahl 1642 bezeichnet ist. Nach diesem Bilde zu schliessen, muss der 26jährige junge Maler bereits viele Portraits vorher gemalt haben. Sein Entwickelungsgang lässt sich bis jetzt nur in einzelnen Stufen feststellen, da zu wenig datirte Bilder von ihm vorhanden sind. Im Jahre 1644 malte er die „Ruhe auf der Flucht nach Egypten", Kat. Nr. 1362 der Dresdener Gemälde-Galerie, ein Bild mit grossen ganzen Figuren, das sowohl in der Innigkeit des Gefühlsausdruckes der Maria, deren jugendlichen Formen man die Strapazen der Reise ansieht, als in der Zeichnung und landschaftlichen Umgebung dem jungen

[1]) „Regenten" heissen in Holland die Vorsteher von Krankenhäusern und anderen Anstalten.

[2]) Leprozenhuis — Krankenhaus für Aussätzige.

Künstler zur Ehre gereicht. Danach zu schliessen, muss er sich auch schon als Landschaftsmaler geübt haben und ebenso müssen bereits eine Reihe historischer Compositionen diesem Bilde vorangegangen sein.

Jedenfalls war Ferdinand Bol im Jahre 1656 den Amsterdamern als hervorragender Historienmaler bekannt, denn in diesem Jahre malte er das grosse Bild für den Bürgermeister-Saal des Rathhauses in Amsterdam, zu dessen Ausführung er nicht berufen worden wäre, wenn der Künstler durch seine Leistungen nicht längst die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätte. Desgleichen erhielt er von auswärts Bestellungen — so z. B. schon im Jahre 1652 von den Schützen in Gouda, welche ein Portrait-Gruppenbild wünschten. Das tüchtige Bild, welches Scheltema ein „Capital-Schützenstück" nennt, befindet sich noch in Gouda und ist nun in das dortige städtische Museum gebracht worden.

Durch diese Bilder wuchs der Ruhm Ferdinand Bol's: im Text, der die Photogravüren-Ausgabe des Ryksmuseums begleitet, heisst es, dass sich die angesehenen Bürger Amsterdams besonders gern von Bol malen liessen, „sei es im Einzelportrait, sei es in Gesellschaft von Mitregenten oder Regentinnen eines Lepra-Hospizes oder eines anderen Stiftes." Die Regenten „eines anderen Stiftes" waren z. B. diejenigen des Huiszittenhuis,[1]) bei welchem Ferdinand Bol im Jahre 1673 als Mitregent gewählt wurde. Zu diesen Ehrenämtern wurden nur die reichsten, angesehensten und vornehmsten Bürger Amsterdams gewählt.[2]) Zu diesen ge-

[1]) Huiszittenhuis — eine wohlthätige Anstalt, in welcher arme alte Leute verpflegt wurden.

[2]) Nach Filip von Zesen, Beschreibung der Stadt Amsterdam, gedruckt 1664.

hörte Bol also mindestens im Jahre 1673. — Obwohl die Zeit eines Künstlers kostbarste Habe ist, so entzog sich Bol dennoch keiner billigen Anforderung an dieselbe, sondern genügte jeder Pflicht, die ihm als Bürger Amsterdams erwuchs. So war er auch Mitglied der Bürgerwehr geworden. Im Jahre 1666 finden wir ihn als Sergeant der 8. Compagnie genannt,[1]) und einige Jahre früher sehen wir ihn bei Gelegenheit des glänzenden Empfanges, welcher der Kurfürstin Louise Henriette, Gemahlin des grossen Kurfürsten, einer Prinzessin von Oranien, zu Theil wurde, mit Vondel und Vos thätig. Nach einer von Scheltema aufgefundenen Notiz haben diese drei Herren für die Mühe und Kosten, welche sie bei der genannten Gelegenheit gehabt, ein Ehrengeschenk von den Bürgermeistern der Stadt Amsterdam empfangen; Bol erhielt 200, Vos 150 und Vondel 100 Gulden.[2]) So steht Ferdiand Bol überall, soweit das für einen Maler möglich ist, im Vordergrunde des städtischen Lebens und wird in Ehren alt. Zwischen den Jahren 1665—68 muss er seine Frau durch den Tod verloren haben, denn im Jahre 1669 verheirathet er sich wieder und zwar mit Anna van Erkel, Wittwe des Erasmus Scharlaken. Als Trauzeugen finden wir wieder Elbert Dell, den Bruder seiner ersten Frau, genannt; ein Zeichen dafür, dass die Freundschaft zwischen den beiden Schwägern fortbestanden hatte. Dieser Freund stirbt, wie angenommen werden muss, Ende des Jahres 1671 oder Anfang 1672, denn Bol ermächtigt am 30. März 1672 Jemanden, in Harlem 6000 Gld. zu empfangen,

---

[1]) Nach Scheltema's Angabe, Amstels Oudheid S. 104, Theil III. (Vergleiche die Angaben von Veth und Scheltema.) Nach Veth ist er Sergeant der 3. Compagnie der Bürgerwacht.

[2]) Amstels Oudheid, III, Aufsatz über F. Bol.

und zwar in seiner Eigenschaft als „Vater und Vormund der mit Elisabeth Dell erzeugten Kinder . . . . . Kindeskinder und anderer Erben des Elbert Dell.“[1])

Am 4. Mai 1678 vertrat Ferdinand Bol in einer geschäftlichen Angelegenheit das Huiszittenhuis. Dies ist die letzte Nachricht, welche wir aus einem von Scheltema gefundenen Actenstücke über ihn empfangen. Den 4. Juli 1680 wurde er in der Zuiderkerk begraben. —

Nur ungefähr das Vorstehende ist über Ferdinand Bol, den Maler von „Jacobs Traum“ und einen der angesehensten Bürger und Künstler Amsterdams, bisher bekannt geworden. Die Zahl der diesem Meister theils mit Recht, theils mit Unrecht zugeschriebenen Bilder beläuft sich in der Gesammtheit auf etwa 64—70 Stück. Dazu kommen nur etwa 15—17 Radirungen.

Wie viele Bilder von dieser Zahl als unechte Werke ausgeschieden werden müssen, kann ich augenblicklich noch nicht angeben, da ich leider viele dieser ihm zugeschriebenen Bilder nicht kenne und nur erst von einigen weiss, dass sie *seine* Hand *nicht* geschaffen hat.

Die Bilder, welche er für das Amsterdamer Stadthaus gemalt hat, Fabritius, Duilius und Moses, zeigen ihn als vortrefflichen Historienmaler, und die Regentenstücke im Leprozen- und Huiszittenhuis als bedeutenden Portraitmaler. Ein Radirwerk F. Bol's, also wohl eine grössere Anzahl von Stichen, befand sich bereits i. J. 1656 im Besitze Rembrandt's, was aus dem in diesem Jahre aufgenommenen Inventar des Rembrandt'schen Besitzstandes hervorgeht.

---

[1]) Letzterer muss also unverheirathet geblieben oder als kinderloser Wittwer gestorben sein.

Gleichwohl ist das Leben F. Bol's so wenig studirt worden, dass eine zutreffende Vorstellung von seiner Persönlichkeit bisher nicht existirte. Eines aber steht fest und war mir schon bei Beginn meiner Untersuchungen klar, dass die wenigen Bilder, welche man seiner Autorschaft zuschreibt, doch unmöglich Bol's Reichthum begründet haben und das ganze Lebenswerk eines, wie aus dem zuverlässigen Berichte Commelin's hervorgeht, fleissig schaffenden und mit Bestellungen reich bedachten und sehr geistvollen Künstlers gewesen sein können. —

Wo also sind seine Werke? —

Sind sie im Laufe der Zeit verloren gegangen oder der Autorschaft anderer Künstler zugerechnet worden? — Dies galt es zu erforschen. —

III. Capitel.

Ein bisher unbekanntes Monogramm

eines holländischen Meisters des XVII. Jahrhunderts und Irrthümer über einige „Rembrandt-Schüler".

Im Besitz des Frl. M. Ritter in Breslau befindet sich ein auf Eichenholz gemaltes vorzügliches altes Historienbild von der Hand eines holländischen Meisters des XVII. Jahrhunderts. Künstler, Kunstkenner und Kunstgelehrte, besonders der allbekannte Prof. Dr. Lübke und der berühmte Restaurator und Conservator der Königl. Alten Pinakothek zu München, A. Hauser, welche das Bild gesehen, hatten sich, dem Kunstwerthe desselben entsprechend, günstig über dasselbe geäussert.

Die Bestimmung des Bildes nach seinem Meister indessen war darum sehr schwierig, weil sich auf demselben eine zweifellos echte (weil auf dem Malgrunde unter Lasuren stehende) Bezeichnung bemerken liess, welche ihrer speciellen Form nach völlig unbekannt, dazu bei gewöhnlichem Tageslicht nur theilweise sichtbar war und deshalb als F. R. gelesen wurde. — Indessen stand das F. nicht direct über dem grossen vermeintlichen R., sondern etwas seitlich rechts über demselben, sodass man vermuthen konnte, dass hinter dem grossen Buchstaben noch irgend

ein anderer, zu dem Namen des betreffenden Künstlers gehöriger stehe, durch den die Stellung des F. bedingt werde.

Wer war der Meister dieses Bildes? Es lohnte sich der Mühe, denselben festzustellen.

Das betreffende, diesem Buche in Photogravüre beigefügte Bild ist 91,5 cm lang und 59,5 cm hoch und stellt eine Opferhandlung dar. Die Scene spielt sich vor dem Salomonischen Tempel[1]) ab, welcher die linke Seite des Bildes flankirt und von welchem man Pfeiler, Säulen und ein Vordach (von Cedernholz) erblickt. Der Mittelgrund wird von dunkelolivgrünbraunem Laubwerk abgeschlossen, während nach rechts der Horizont sichtbar ist.

Der Darstellung zu Grunde liegen die dem Inhalte nach gleichen Bibelstellen: 1. Buch d. Könige 10, 3—9 und 2. B. Chron., Cap. 9. Die Königin von Saba, zu welcher der Ruf des Königs Salomo gedrungen war, ist mit vielem Gefolge herbeigezogen, um sich davon zu überzeugen, ob die Weisheit Salomos so erhaben und seine Herrlichkeit in allen Dingen so gross sei, wie man ihr gesagt hatte. Nachdem Salomo die Räthsel, welche sie ihm aufgegeben, mit Leichtigkeit gelöst und er in allen Dingen ihre Erwartungen übertroffen und ihr sein eigenes Haus und die Wohnungen seiner Diener gezeigt hatte und deren Amt und Kleider, führte er sie in das Haus des Herrn und opferte daselbst vor ihr. . . . . „Und die Königin konnte sich nicht länger enthalten und . . . . rief: Gelobt sei der Herr dein Gott!“

Diese Opferhandlung hat der Künstler in freier Auffassung zu seiner Darstellung gewählt.

Auf einer Erhöhung vor dem Eingange des mit Rosengewinden geschmückten Tempels, zu welcher etliche mit

[1]) 1. B. Kön., Cap. 6, Vers 2—6 ff.

einem grossen Teppich bedeckte Stufen hinaufführen, kniet der König Salomo und blickt in andächtigem Gebet empor, in seinen Händen ein in feinen Ketten hängendes goldenes Rauchgefäss haltend. Vor dem Könige aller Könige hat er seine Krone vom Haupt genommen und sich gedemüthigt. Andächtig lauscht er und sein Gefolge dem Gebete eines links im Vordergrunde stehenden Priesters, der über ein grosses Buch geneigt, das er in seinen Händen hält, eindrucksvoll vorliest. — Von der einfachen und weihevollen Gottesverehrung ergriffen und von der Vorstellung überwältigt, welch' ein gewaltiger Gott das sein müsse, vor dem Salomo in aller seiner Herrlichkeit kniet und anbetet, hat sich die morgenländische Königin auf den Stufen des Tempels niedergeworfen und betet auch an. Zwischen den Säulen des Tempels hindurch fluthet goldiges Abendlicht und breitet sich weihevoll über die Gruppe. Es überstrahlt einen links vor den Säulen stehenden Priester, überglänzt das aufgeschlagene Buch des lesenden Priesters, der im Vordergrunde links, mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, fast ganz im Schatten steht, und verklärt mit seinem Schein das ehrwürdige Antlitz des weissbärtigen Königs, erhellt die teppichbelegten Stufen, glitzert in den hier aufgestellten goldenen Gefässen, umspielt die schimmernde Schulter der knieenden Königin, glänzt in Haaren und Krone und verklingt zuletzt in der Goldstickerei am Saume ihres Kleides. Von den übrigen acht noch vorhandenen Personen scheinen die drei Frauen zum Gefolge der Königin zu gehören. Die vornehmste derselben steht rechts hinter dem knieenden Könige mit gebeugtem Haupt und gefalteten Händen. Eine knieende Mulattin schliesst nach rechts die Gruppe und hebt sich dunkel grotesk vom Abendhimmel ab. Ein Mohr trägt in gebückter Stellung die über seine Schulter geschlagene

Purpurschleppe von Salomos Mantel, und eine Mulattin hält die Krone. Links im Hintergrunde, vom Vordach des Tempels beschattet, steht das männliche Gefolge des Königs und der Königin. (Siehe die Abbildung.) Der seelische Ausdruck stuft sich ganz der Lichtgebung entsprechend ab. Den geistigen Brennpunkt der Darstellung bildet das in erhabener Andacht leuchtende ehrwürdige Antlitz des königlichen Greises; von ihm wird immer wieder der Blick des Beschauers gefesselt, nachdem er sich den übrigen Personen zuwendete: der in überströmendem Gefühl niedergesunkenen Gestalt der Königin, ihrer vornehmen Begleiterin, dem energischen Profil des lesenden Priesters oder dem ernsten Gesicht eines treuen alten Dieners des Königs.

Dem Reichthum Salomos und der Pracht seines Hofes hat der Künstler Rechnung getragen, indem er das Bild in hoher Farbenfreudigkeit malte, welche in dem tiefen Purpurroth des goldgestickten Königsmantels ihren höchsten Ausdruck findet. Alle anderen Töne sind harmonisch zu diesem Roth gestimmt, und dasselbe wird durch feine blauschwarze, graugrüne und olivgrüne Töne erhöht und zu voller Wirkung gebracht. Das hellgoldige Abendlicht, welches das Bild durchleuchtet und sich mit den gelben und braunen Tönen der Säulen, des Teppichs und des gelb-bräunlichen Seidengewandes der Königin verbindet und in den goldenen Stickereien, Franzen und Gefässen blinkt, setzt das Ganze in völlige Harmonie. —

Ich sah das Bild zuerst am Anfange des Jahres 1885. Der erste Eindruck, welchen ich von demselben empfing, war der: „Rembrandt, farbiges Helldunkel".

Gegen diese Annahme sprach indessen die bereits erwähnte eigenartige Bezeichnung, welche sich auf diesen Namen nicht deuten liess. Es war also nur möglich, anzunehmen,

der Meister des Bildes müsse ein Rembrandt-Schüler sein. Und dieses war auch die endgiltige Ansicht aller derjenigen Kunsthistoriker von Bedeutung, welche das Bild gesehen und ein Urtheil über dasselbe ausgesprochen hatten. Die betreffende Bezeichnung war in keinem der grossen Kunst-Lexica angeführt. Dieselbe musste jedoch von einem Künstler herrühren, aus dessen Hand schon viele tüchtige Werke hervorgegangen waren, und wenn er ein Rembrandt-Schüler war, so musste er dem Meister in künstlerischem Können sehr nahe, ja zuweilen gleich gekommen sein. Vorläufig blieb die Bezeichnung unentziffert. Inzwischen war das Bild von Herrn Hanfstaengl in München, der sich für dasselbe aus Kunstsinn persönlich interessirte, privatim photographirt worden. Auf der Photographie, welche mir übersandt wurde, entdeckte ich zu meinem Erstaunen ausser der bereits erwähnten, in der unteren linken Bildecke befindlichen Einzeichnung noch andere Bezeichnungen des betreffenden Meisters, dazu die Jahreszahl 1658.

Ich untersuchte darauf das Originalbild bei zweckdienlicher Beleuchtung und fand auf der Stelle, welche mir die Photographie gewiesen, auf dem Tempelpfeiler links im Bilde unter der braunen Lasurfarbe stehend, zweimal den schwarz daruntergesetzten Namen F. Bol nebst der genannten Jahreszahl. Im Anhang dieses Buches bringe ich unter **Nr. 1** die photographische Wiedergabe einer dieser Namensinschriften zur Ansicht.

Es konnte also kein Zweifel mehr darüber obwalten, dass Ferdinand Bol der Autor des Bildes war und dass sich auch die grosse Bezeichnung auf diesen Künstler beziehe.

Diese Opferhandlung Salomos, deren auf die Königin von Saba ausgeübter Eindruck einen Sieg der altjüdischen

Religion und einen Schritt zu der Erfüllung jener im „Traum Jacobs“ gegebenen Verheissung vorstellt, gehört also demselben Ideenkreise F. Bols an, wie jenes in Dresden befindliche Bild.

Bei meiner nunmehr genauesten Untersuchung ergab sich, dass die in der linken, unteren Ecke des Bildes befindliche Bezeichnung ein Monogramm darstellte, welches die Buchstaben Bl bildeten, dass jedoch bereits eine Hand bemüht gewesen war, das an das B angehangene kleine l fortzuwaschen und das grosse B (aus leicht erklärlichen Gründen) in ein R umzuwandeln. Diese zunächst auf der Photographie gemachte Beobachtung konnte bei starker Beleuchtung des Bildes dürch einen Reflector am Original alsdann festgestellt werden. Das betreffende Monogramm stellt sich nach der genannten photographischen Aufnahme, welcher dasselbe entnommen ist, so dar, wie es unter **Nr. 2** des Anhanges wiedergegeben wird, und lässt sich leicht als Bl entziffern, wenn man beachtet, dass die untere bauchige Rundung des B mit der Schlinge, zu welcher der erste Grundstrich des Buchstaben am unteren Ende umbiegt, in Zusammenhang gestanden hat. Der Contur dieser Rundung ist noch sichtbar, am deutlichsten da, wo sie in die Schlinge einläuft und dort, wo sie von dem Strich, welcher für das R charakteristisch ist, abbiegt. Wäre der Buchstabe von Anfang an als R gedacht worden, so würde die Schlinge links unten eine überflüssige und zwecklose Zuthat gewesen sein.

Die Abbildung **Nr. 2a** zeigt das Monogramm, wie sich dasselbe in der Hauptsache ursprünglich präsentirt haben muss. Diese Form hat Bol verschiedenen seiner Bezeichnungen gegeben und ich habe dieselbe auch auf einigen Haupt-Bildern gefunden. Die Bezeichnungen, welche von

mir durch dieses Buch zur Kenntniss gebracht werden, sind den auf dem „Opfer Salomos“ befindlichen theils gleich, theils nahe verwandt.

Die Stellung des F erscheint jetzt durchaus motivirt, denn dasselbe steht also nicht in schräger Richtung über einem Buchstaben, sondern mitten über einem Monogramm.[1])

Es war mir eine überraschende und befremdliche Thatsache, dass sich ein Meister auf einem Bilde mehrmals gezeichnet haben sollte.

Ich untersuchte deshalb mit gespannter Aufmerksamkeit andere Bilder Ferdinand Bol's, um mich zu überzeugen, ob dies eine Eigenthümlichkeit von ihm sei, die er überhaupt befolge, oder ob er sich nur ausnahmsweise mehrmals gezeichnet habe. Zu meinem Erstaunen fand ich, dass er auf jedem seiner Bilder, soweit ich zur Untersuchung derselben Gelegenheit fand, seinen Namenszug mehrmals angebracht hatte. Aus dieser merkwürdigen Thatsache schloss ich,

[1]) Zur Wiedergabe mehrerer als Belege und demonstrative Beweise der in dem vorliegenden Buche enthaltenen Ausführungen demselben beigegebenen Bilderbezeichnungen wende ich theilweise ein neues, von mir erfundenes photographisches Verstärkungsverfahren an, welches ermöglicht ohne jede Retouche, also allein auf photographischem Wege und durch natürlichen Process, die Contraste der Tönungen selbst so weit zu verstärken, dass ganz geringe Nüancen schwarz auf weiss erscheinen. Mein Verfahren dürfte sich ganz besonders dazu eignen, unleserliche alte Schriften völlig und leicht lesbar zu machen. Es gestattet ferner eine ganz beliebig starke Vergrösserung des photographischen Objects ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen, sowie jede beliebige Verstärkung eines flachen Negativs u. s. w., und dürfte besonders auch bei der Mikrophotographie von Werth sein. Meine Verstärkungsmethode veröffentliche ich hier noch nicht.

Ferd. Bol pinx. Photogravure Hanfstaengl

Salomo's Opfer

Salomo opfert Gott in Gegenwart der Königin von Saba

dass er einen bestimmten Grund gehabt haben müsse, welcher ihn dazu bewog, seine Bilder auf diese Weise unbedingt als die seinigen kenntlich zu machen. Die Bezeichnungen seiner Bilder sind selbstverständlich nicht ganz leicht zu finden, denn sonst würde man sie ja längst entdeckt haben. Sobald man dieselben jedoch kennt und sucht, sind sie für gute Augen erkennbar; öfters sind sie sogar in erheblicher Grösse eingesetzt und, was das Beste ist, sie sind in einer Weise aufgesetzt worden, dass sie sich nur mit Zerstörung des Bildes würden fortbringen lassen. Näheres über diese Bezeichnungen später.

Irrthümer über einige „Rembrandt-Schüler".

Auf dem Bilde „Jacobs Traum" in der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden befinden sich ausser der officiellen Bezeichnung noch einige bisher unbekannte Bezeichnungen des Meisters. In der rechten oberen Ecke steht ein beschädigtes Monogramm Bol's in der Art des von dem „Opfer Salomos" bekannt gewordenen. Ein zweites Monogramm auf dem genannten Dresdener Bilde zeigt eine andere Gestalt; es steht etwas unterhalb und links von dem ersteren. Eine dritte Bezeichnung ist dicht neben der Gestalt des lichten Engels, links in der Kniehöhe desselben zu finden. S. Anhang **Nr. 3.** Man benutze hierzu Photographien aus dem Verlage der „Photographischen Gesellschaft"!

Auf dem Portrait des sogenannten „Govert Flinck" in der „Alten Pinakothek" zu München,[1]) das einst als

[1]) Kat. Nr. 338.

„Rembrandt“ angekauft und auch mit dessen Namenszug versehen war, neuerdings jedoch daselbst unserem Meister zurückgegeben worden ist, weil bei einer Restauration des Seitenstückes dieses Portraits, der Frau des oben Genannten, unter einer Uebermalung Bols Namen hervorgekommen war, befinden sich einige Bezeichnungen F. Bol's. Das unter einer Uebermalung stehende officielle Zeichen Bol's, das dem menschlichen Auge verborgen ist, wird durch die Photographie sichtbar, da der optisch-chemische Apparat derselben durch die verschiedenen Farbenschichten hindurchsieht und auch das auf der Grundirung Stehende offenbart. Diese unter der Uebermalung stehende Bezeichnung befindet sich links im Hintergrunde des Bildes in der Höhe des rechten Oberarmes des Portraitirten. Diese Bezeichnung folgt unter **Nr. 4.**

Eine zweite Bezeichnung steht rechts im Hintergrunde in der Höhe des Gesichtes, hat aber bereits gelitten.

Dieses Bild ist also ein echtes Werk F. Bol's.[1])

In der Ermitage zu St. Petersburg befindet sich das Portrait einer alten Dame, welches daselbst mit Recht F. Bol zugeschrieben ist: auf demselben steht neben der officiellen Bezeichnung, deren Echtheit einstweilen unerörtert bleiben mag, in dem Hintergrunde links, ziemlich dicht über dem auf einem Tische liegenden Buche, eine in die nasse Farbe geschriebene latente Bezeichnung Bol's, von der das B besonders deutlich sichtbar ist.

Die Bezeichnung **Nr. 5** ist einem Bilde der Schweriner Grossherzogl. Gemälde-Galerie entnommen, welches, dem dortigen Katalog, Nr. 578, zufolge und in Uebereinstimmung

[1]) Nach der Meinung des Herrn Dr. Bode stammt es von G. Flinck.

mit den Herren Dr. Bode und Professor Scheibler als ein Werk S. Koninck's geführt wird. Als ich das Original in der Galerie in Augenschein nahm, fiel es mir sofort auf, dass das Bild kein Merkmal der eigenthümlich weichlichen, für S. Koninck so charakteristischen Technik zeigte. Auf der Photographie dieses Studienkopfes, welche ich mir verschaffte, fand ich unter anderen Bezeichnungen besonders auch die recht deutliche, in die nasse Farbe des Hintergrundes eingestrichene, hier reproducirte Bezeichnung, welche sich links in der Augenhöhe des Kopfes befindet und, wenn man sie einmal auf diese Weise entdeckt hat, auch auf dem Original leicht gesehen werden kann.

Dieses Bild ist also von F. Bol und zwar ein Jugendwerk desselben.

Die Bezeichnung **Nr. 6** ist einem Bilde der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin entnommen. Dasselbe ging früher unter dem Namen des Jan Joris van Vliet. Durch Herrn Dr. Bode ist es als ein Jugendwerk Rembrandt's angesprochen worden. Dieses hochpoetische Werk stellt den Raub der Proserpina dar.

In der linken unteren Ecke des Bildes ist vom Meister selbst sein Namenszug in die noch nasse Deckfarbe, wahrscheinlich mit gespitztem Pinselstiel, eingeschrieben worden. Derselbe steht auf einer hellen Stelle des Erdreiches und ist sowohl auf dem Original als auf den Photographien des Bildes, sowohl der früheren, durch die „Photographische Gesellschaft" bewirkten Aufnahme, als der neuesten, im Verlage Hanfstaengl's befindlichen, leicht zu bemerken, sobald man aufmerksam darauf gemacht worden ist.

Die im Anhange befindliche Wiedergabe der betreffenden Bezeichnung ist nach einer Photographie von Hanfstaengl erfolgt.

Das in der Königlichen Galerie zu Berlin befindliche Bildchen einer Judith, welches im alten Katalog vom Jahre 1830 als ein Werk F. Bol's bezeichnet wird, zeigt die gleiche Technik wie das vorher genannte Bild und muss, nach allen Merkmalen zu schliessen, von demselben Meister in der gleichen Entwickelungsepoche gemalt worden sein.

Die bei der Restauration des Bildchens vorgefundenen „Reste eines R," welche Dr. Bode in seinem Buche, „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei," erwähnt, werden die Reste eines Bol'schen Namenszeichens gewesen sein, wenn nicht diejenigen einer alten Fälschung.

Das auf dem Originalbilde nicht mehr sichtbare Schwert, welches die dargestellte Frauengestalt als Judith kennzeichnen sollte, ist auf der Photographie wieder zum Vorschein gekommen, weil dieselbe bei der Verkleinerung der Bilder alle Farbenreste zusammenzieht, als vereinigtes Ganzes herstellt, und alles, was nicht völlig abgewaschen ist, dem Auge wieder sichtbar macht.

Aus Gründen, welche jedoch erst gegen das Ende dieses Buches ausgesprochen werden, nenne ich hier bereits ein Bild, welches ich als ein Werk des genannten Meisters erkannt habe, das gleichfalls eine Judith darstellt.

Dasselbe befindet sich in der Königl. Gemälde-Galerie zu Stockholm und gilt dort als ein von Rembrandt gemaltes Portraitbrustbild, und zwar als das vor der Hochzeit gemalte Bildniss seiner Gemahlin Saskia.

Das von dem jungen Mädchen in der festgeschlossenen rechten Hand mit der Spitze nach unten gehaltene und wie zu energischem Entschluss gegen die Brust gedrückte zweischneidige Dolchmesser jedoch deutet an, dass es sich hier nicht um ein einfaches Damenportrait handeln kann. Der

goldgestickte Sammetmantel, welcher dem jungen Mädchen in gleicher Weise wie der Judith auf dem Berliner Bildchen um die Schultern gelegt worden ist, weist gleichfalls mehr auf die Darstellung einer altbiblischen Heldin als auf ein gewöhnliches Portraitstück hin.

Dass der Gegenstand, welchen jenes in Stockholm dargestellte Mädchen so energisch festhält, kein Fächer ist, wie angenommen wird, geht, wenn nicht allein schon aus der Haltung der Hand, so doch sicher aus dem Umstande hervor, dass derselbe am Ende des Griffes einen breiten Metallknopf zeigt, — was mit einem Fächer unvereinbar wäre. Um die Diskussion zu erleichtern, ist im Anhang unter **Nr. 7** die Hand mit dem betreffenden Gegenstande, den ich für ein Dolchmesser halte, wiedergegeben worden.

Das Resultat dieser und weiterer langjähriger Untersuchungen der Bilder Rembrandt's und seiner Schule war die Erkenntniss, dass bezüglich der Werke der Schüler so wie des Meisters augenscheinliche Irrthümer und unzutreffende Vorstellungen herrschten.

Zunächst beschloss ich, die Werke Ferdinand Bol's, des bedeutendsten „Rembrandt-Schülers" festzustellen, da ich das sichere Erkennungszeichen seiner Werke, seine eigenartigen Namenseinzeichnungen, gefunden hatte. —

Der modernen Auffassung der Kunstgeschichte kann es nach Erfindung der Photographie nicht mehr entsprechen, die Originalwerke der Museen ohne Beihilfe von Photographien zu studiren, zumal die Bilder selbst selten so günstig hängen, dass sie in allen ihren Theilen genau untersucht werden können. Bei dem Specialstudium einer Schule sowie einzelner Künstler ist es nicht nur interessant, sondern geradezu nothwendig, die Originalbilder, soweit das möglich ist, neben Originalphotographien von anderen, den ver-

schiedenen Museen angehörenden Gemälden zu betrachten, da das menschliche Gedächtniss nicht ausreichend ist, um bei der empirischen Forschung sich alle Einzelheiten der Kunstwerke auf die Dauer genau einzuprägen. Ausserdem aber ist es nicht gestattet und angänglich, in den Museen bei Beobachtung der Gemälde eine künstliche intensive Beleuchtung anzubringen oder alle störenden Reflexe zu vermeiden, wodurch allein es möglich ist, alle Merkmale der einzelnen Bilder zu erkennen und aufzufassen, die etwa vorhandenen Bezeichnungen nach ihrer Eigenthümlichkeit zu studiren und auf ihre Berechtigung hin zu prüfen. Nur mit Hilfe der Photographie ist es möglich, sich in vielen Beziehungen vor Täuschungen und Irrthümern zu bewahren, denn die Photographie ist durchaus verlassbar. Dass dieselbe zeichnerisch eine völlig objective Reproduction giebt, darüber kann neuerdings ein Zweifel nicht mehr existiren. Erst seit Erfindung der farbenempfindlichen Platten ist es für den Kunsthistoriker möglich, seine Objecte so gründlich zu studiren wie z. B. der Astronom seinen Sternenhimmel, der Chemiker seine Elemente oder der Anatom den thierischen Körper. Man zieht nur die Consequenz aus dem Vorhandensein dieses Hilfsmittels, wenn man die Photographie auch für das Kunststudium in weitestem Maasse in Anspruch nimmt, sowie dieselbe von allen Wissenschaftszweigen, denen sie zu dienen im Stande ist, zu genauester Durchforschung der zugehörigen Objecte bereits verwendet wird.

Nächst dieser genauesten empirischen Bilderforschung gilt es einer kunstgeschichtlichen Untersuchung, den intellectuellen, ethischen und ästhetischen Inhalt der Kunstdenkmale vergangener Entwickelungsepochen des Menschengeistes zu erkennen, darzulegen und — wenn möglich — mit dem Wesen und den Schicksalen der einzelnen Künstler und

ihres Volkes in einen causalen Zusammenhang zu bringen. Denn die Kunstgeschichte ist eine Darlegung der historischen Entwickelung des Phantasielebens der einzelnen Culturvölker, welches, auf der gesammten geistigen Entwickelung beruhend, die intellectuellen Erkenntnisse und Vorstellungen, die ethischen Ideale und die wandelnden Gemüthsstimmungen zu monumentalem Ausdrucke bringt.

IV. Capitel.

Rembrandt's Biographen.

Alle grösseren Kunstwerke sind organische Geistesproducte ihrer Autoren und müssen daher mit dem Wesen derselben, mit ihrer intellectuellen Bildung, ihrer Weltanschauung, ihrem Charakter, ihrem Gemüth in einem homogenen Verhältnisse stehen. Kunstwerke sind Darstellungen des innerlich Geschauten, ein ästhetischer Ausdruck der gesammten Innerlichkeit ihres Schöpfers. Der grosse Künstler aber ist jedesmal eine hervorragende und typische Erscheinung seines Volkes und seiner Zeit, aus denen er seine Bildungselemente und idealen Bestrebungen überkommen und gewonnen hat. In ihm ballt sich die Geisteskraft seines Volkes gleichsam zusammen, und die Errungenschaften (Elemente) der Zeitcultur erhalten in seinem Geiste Leben und Gestalt. Er gehört zu den vorwärts treibenden Geistern in der Geschichte seines Volkes; seine Auffassung und Ausführung ist neu, vielseitig und interessant. Der Künstler aber ist eine geistige Einheit.

Im Laufe meiner Untersuchungen nun war es mir verwunderlich, diese meine Voraussetzungen betreffs der Persönlichkeit Rembrandt's nicht bestätigt zu finden, und es drängte sich mir bald die Frage auf: „Wer ist Rembrandt?“

Denn bei dem Studium der alten und neuen Rembrandt-Literatur war es mir auffällig, dass diese zu einander im Widerspruch stehen und dass die neuere Literatur ein völlig anderes Bild von Rembrandt's Charakter giebt, als sich derselbe nach den (auch nur bis 1853) über ihn aufgefundenen Notariatsacten und dergleichen Zeugnissen bei genauer Betrachtung derselben darstellt (derjenigen Acten, welche in neuester Zeit veröffentlicht wurden und von unseren Kunstschriftstellern noch nicht benutzt worden sind, nicht zu gedenken), — dass also unfraglich nicht nur ein Widerspruch in der alten und neuen Literatur, sondern dass ein solcher auch zwischen der neueren Literatur und den authentischen Acten besteht.

Nach den Darstellungen der neuesten Kunstschriftsteller und Rembrandt-Forscher ist der Charakter des Künstlers edel, seine Seele rein, denn dies alles bezeugen seine Werke; aus diesen geht ferner hervor, dass sein Lebenswandel der eines hochsittlichen Menschen gewesen sein muss[1]).

Selbstverständlich ist kein Mensch frei von Fehlern und Gebrechen, — diese aber sind, nach der Meinung der Herren, bei einem Manne, dessen Seele so überwiegend mit hochethischen Gedanken erfüllt war, durchaus zu entschuldigen; sie sind angesichts seiner herrlichen Schöpfungen am besten unerwähnt zu lassen oder mindestens liebevoll zu verschleiern, denn dem grossen Künstler gebührt seiner Leistungen wegen die unbegrenzte Werthschätzung und Bewunderung der Nachwelt — und dies um so mehr, als ihn seine Zeitgenossen nicht verstanden haben.

[1]) S. den Aufsatz E. Kolloff's, das Werk C. Vosmaer's, den Aufsatz C. Lemcke's und „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" von Dr. W. Bode, ferner die verschiedenen Aufsätze in „Oud-Holland", welche das Leben Rembrandt's behandeln.

Nach den Urtheilen und Berichten der meisten seiner Zeitgenossen und Biographen war Rembrandt, kurz gesagt, ein ungebildeter Mann mit niederen Charakter-Eigenschaften, der weder als Mensch noch als Künstler die besondere Achtung oder die uneingeschränkte Anerkennung seiner Zeitgenossen besass. Diese Schriftsteller, besonders die Biographen, werden von den Rembrandt-Forschern unserer Zeit streng getadelt, weil dieselben, wie es heisst, völlig urtheilslos dem grossen Künstler gegenüberstehend, demselben Charakter-Eigenschaften zutrauen, welche er als der Schöpfer so herrlicher Werke gar nicht besessen haben kann, und weil sie ihm aus Unverstand und Bosheit seelische Gebrechen andichten.

Ich führe hier das Urtheil Kolloff's über einige Biographen an, weil dessen Ansichten bis auf die neueste Zeit maassgebend gewesen sind und weil die hervorragendsten Kenner und Forscher sich seinen Ausführungen anschliessen.

„Unsre reiche deutsche Muttersprache ist zu dürftig und arm, um mit Worten genügend zu bezeichnen, was die Biographen Uebles auf ihn und Schimpfliches auf sich gehäuft haben. Es würde zu weit führen, haarklein, Stück für Stück, gerade wie bei einer Schneiderrechnung, Alles nach einander aufzuzählen, was die Biographen gegen Rembrandt an Ungerechtigkeiten verschuldet. Ihr Sündenregister ist länger als Don Juan's Maitressenliste, und ihr Gemälde von Rembrandt's Leben viel verschrobener, ärgerlicher, gehässiger und geistloser als ein Hoffmann'sches Phantasiegemälde in Callot's Manier[1]) . . . .“ — „Ein Mann, wie Rembrandt von seinen Lebensbeschreibern dargestellt wird, lässt die Psycho-

[1]) Aus E. Kolloff's Aufsatz in F. v. Raumer's historischem Taschenbuch vom Jahre 1854, S. 408.

logie lügen und ist ein psychologisches Ungeheuer, eine phantastische Persönlichkeit, wie sie in Romanen, aber nicht im Leben vorkommt; ein solcher Künstler hat in keiner Zeit, bei keinem Volke existiren können, er gehört unserem Planeten nicht an, sondern unter die Gebilde einer Traumwelt, wo Hexen und Kobolde sich umtreiben. Schlechte Psychologen, geben die Biographen unserm Künstler durchaus entgegengesetzte Eigenschaften, die gar nicht in einem und demselben Menschen vorhanden sein können. Ich will damit keineswegs die sogenannten Denkgesetze der vulgären Logik im Geistigen geltend machen und weiss wohl, wie in allem Moralischen der Widerspruch gesetzt ist. Es giebt aber zwei Arten von Widersprüchen: mögliche und unmögliche. Wenn ein Kritiker uns an einem grossen Künstler den kleinlichen Menschen zeigt, so kann man den unerquicklichen Gedanken gelten lassen und alsdann nur fragen, inwiefern der dafür gelieferte Beweis stichhaltig ist; wenn aber in den Lebensbeschreibungen der Maler ein gewisser Rembrandt vorkommt, der ein schlechter Hausvater, ein gemeiner Gauner, ein filziger Knicker und bei diesen schönen Eigenschaften ein genialer Künstler gewesen sein soll, so habe ich leider zu viel Erfahrung und Menschenkenntniss, um an dieses Gespenst zu glauben. Wenn in einem Menschenherzen solche Schlechtigkeiten hausen, so ist die Schöpferkraft in der naiven Art, wie sie sich in Rembrandt's Werken darstellt, eine absolute Unmöglichkeit. Auch der Schlechteste und Verdorbenste kann mit Hilfe von angeborenen und ausgebildeten Anlagen noch Kunstwerke hervorbringen; aber diese Kunstwerke nehmen mehr oder weniger einen Charakter an, der mit der gesammten Zerrüttung und Verderbniss seines Geistes in Uebereinstimmung ist. Das wissen die Biographen nicht, sie

giessen die reinste Genialität in ein schmutziges Herz und wollen uns glauben machen, sie könne rein, sie könne Das bleiben, was sie an sich, ausser dieser Bedingung ist. Wie aber lassen sich Rembrandt's schnöde Bestrebungen und grobe Gaunereien zusammenreimen mit den wunderbaren Zügen heiliger Empfindsamkeit, echter Frömmigkeit und Poesie, die in seinen Werken so entschieden hervortreten? Aus Büchern kennt man blos den rohen Cyniker .... etc., in seinen Bildern findet man entzückte Seelenstimmungen, tiefes religiöses Gefühl, eine wahre Vergötterung des Himmelslichtes ..... Es hätten also in demselben Körper und demselben Kopfe zwei Seelen, zwei ganz verschiedene Rembrandt gehauset, wovon der eine die geheimsten Denkwürdigkeiten seines Lebens mit dem Pinsel geschrieben und der andere durch die Geschichte seines Aeussern nichts Anziehenderes gehabt hätte, als der erste beste Lump. Man sieht, wie wahr es ist, dass die Bücher keinen Aufschluss geben über gewisse Fragen, welche gerade die wichtigsten und aus den Kunstwerken allein zu lösen sind[1])."

Es ist freilich eine sonderbare und in ihrer Art einzige Thatsache, dass über den „grossen Rembrandt" ein, wie man glauben könnte, nicht endender Streit geführt wird und dass Zweifel über ihn bestehen können, welche den ganzen Menschen, nämlich seinen Charakter betreffen. Niemand, der eingehend über Rembrandt schreibt, kann sich einer Polemik über seinen Charakter entziehen.

Die aufrichtigsten Bewunderer vermochten nicht seine Biographie zu schreiben, ohne ihn, gleichsam als seine Rechtsanwälte, zu vertheidigen.

---

[1]) Kolloff, S. 477—479 ebenda.

Und sie haben sich mit ihrer Rechtfertigung Rembrandt's ein Verdienst erworben: denn sobald sich bei dem Studium eines Kunstwerkes, welches einen ethisch bedeutsamen Stoff behandelt, dem Beschauer desselben der Gedanke aufdrängt, dass der Meister, der es schuf, ein frivoler Mensch, ein gemeiner Charakter gewesen ist, so kann der Betrachtende — auch bei dem Eindruck, dass in dem Werke die reinste und tiefste Empfindung zum Ausdruck gebracht ist — nicht zu voller Theilnahme und zu freudiger, uneingeschränkter Bewunderung und Versenkung in solch' ein Kunstwerk gelangen. Denn ein Zwiespalt der ethischen Qualität des Autors und seines Werkes widerspricht unserm Causalbewusstsein, er stört unser Empfinden als etwas Unwahres, Unnatürliches, das in den Bedingungen seiner Existenz für unser Bewusstsein der gesetzmässigen Weltordnung zuwiderläuft; solch' ein Werk erscheint im Verhältniss zu seinem Autor nicht wie ein natürliches Product seines Geistes, durch das er in Folge seiner idealen Geistesrichtung überzeugt und fortreisst, sondern als ein Machwerk der Affectation, durch das er uns zu täuschen sucht. Darum war die Rechtfertigung Rembrandt's ein dankenswerthes Bestreben, denn sie löste den bedrückenden Zwiespalt in der Seele des Kunstfreundes und verwandelte dessen kühle Zurückhaltung in rückhaltlose, warme Bewunderung.

Die Rembrandt-Frage würde somit in befriedigender Weise gelöst und abgethan erscheinen, wenn die neu aufgefundenen Notariatsacten aus Rembrandt's Leben Kolloff und seinen Nachfolgern Recht gegeben hätten. Dies aber ist nicht der Fall; vielmehr unterstützen diese unumstösslich wahren Zeugnisse die Urtheile der Zeitgenossen und gehen sogar über den schlimmen Theil der Berichte jener alten Biographen weit hinaus.

Die vor 1883 aufgefundenen Actenstücke sind von einigen Schriftstellern in einer Weise erklärt und erläutert worden, dass der Charakter Rembrandt's trotz deren Veröffentlichung in tadelloser Reinheit erglänzte. Sogar die Herausgeber der in „Oud-Holland", einer Zeitschrift für Kunst und Literatur, seit 1883 erschienenen neuesten Actenfunde suchen Rembrandt in jeder Weise zu entschuldigen, ohne indessen jetzt noch die dunklen Flecken, welche durch diese Veröffentlichungen zum Vorschein gekommen sind, von seinem Charakter dadurch entfernen zu können. Rembrandt erscheint demnach, trotz der vielen für seine Ehrenrettung aufgewendeten Mühe in einem durchaus zweifelhaften Lichte, und es ist interessant und lohnend, die alte und die neue Literatur und die Berichte der Notariatsacten mit einander zu vergleichen. Es ist freilich nöthig, bei der Kritik einer so subtilen und vielbehandelten Frage alle Illusionen zu verbannen und objectiv auf den geistigen Inhalt der über Rembrandt bekannt gewordenen Thatsachen einzugehen, um so der Wahrheit und Klarheit in dieser belangreichen, einschneidenden und für die Kunst- und Culturgeschichte Hollands wichtigen Angelegenheit zum Siege zu verhelfen und zugleich ein psychologisches Problem zu lösen, bei dem es sich um das Verhältniss handelt, in welchem der Charakter des Menschen zu seiner intellectuellen Veranlagung — Talent und Genie — steht und nur stehen kann.

Die alten Biographen geben nur skizzenhafte Abrisse aus Rembrandt's Leben und machen uns nur mit wenigen Charakterzügen des Künstlers bekannt. Sie berichten Anekdoten, den Leser zu amüsiren und zu unterhalten. Dieselben sind kritiklos hingeschrieben, aber nicht bösartig erfunden·

Die Archive waren jenen Biographen noch nicht zugänglich, sie mussten sich also mit dem Sammeln mündlicher Nachrichten befassen. Wenn aus diesem Grunde manche Erzählung den Charakter des Sagenhaften trägt, darf man sich darüber nicht wundern. Die Berichte über Rembrandt stammten übrigens zum Theil von solchen, die ihn persönlich noch gekannt hatten, und müssen deshalb immerhin noch einen wahren Kernpunkt haben.

Die gesammelten Berichte sind allerdings nicht von einem bestimmten Gesichtspunkte aus geordnet oder ausgewählt, sondern harmlos wiedergegeben worden. Erst die neueste Kunstgeschichtsschreibung verfährt bei ihren Forschungen und Darstellungen nach bestimmten Principien, psychologische Calcüle hat man damals betreffs Rembrandt's und seiner Werke noch nicht gemacht. —

Sehen wir zunächst von den Biographen Rembrandt's ab, so fliessen die Nachrichten über ihn in der Literatur jener Zeit äusserst spärlich. Der Bürgermeister Orlers in seiner Beschreibung der Stadt Leyden erwähnt seinen künstlerischen Ruf, enthält sich aber eines Urtheils über die Person Rembrandt's. Angel in seinem „Lof der Schilderkonst" vom Jahre 1642 spricht lobend von seiner Kunst und sagt nichts Nachtheiliges über ihn aus. Allerdings ist es eigenthümlich, dass er ihn den „weit berüchtigten" und nicht den weit berühmten Rembrandt nennt.

Hollands bedeutendster Dichter, Jost van den Vondel, der in Amsterdam wohnte, über Rembrandt's Lebenslauf unterrichtet sein und über seine Leistungen ein Urtheil haben musste, ist ihm aber entschieden abgeneigt und behandelt ihn mit Ironie. Während er die Werke anderer Künstler rühmt und besingt, findet er kein lobendes oder anerkennendes Wort über Rembrandt, selbst dann nicht, als

er einige Reimzeilen fertigte, welche sich auf das von Rembrandt gemalte Portrait des Predigers Cornelis Ansloo bezogen.

„Hei, Rembrandt, mal' uns Cornelis' Stimm'!" ruft er dem Maler zu und führt dann weiter aus, dass man Ausloo hören, nicht sehen müsse, um ihn zu erkennen; dass nicht in seiner Erscheinung, sondern in seiner Rede erst sein wahres Wesen hervortrete. — Indem Vondel eine von Philips Koninck gemalte Venus in einem von Houbraken wiedergegebenen Gedichte besingt und den Meister um dieses in leuchtend klaren Farben gemalten Kunstwerkes willen preist, tadelt er, zugleich ästhetisirend, Rembrandt mit folgenden Worten: „Doch gebiert die Malerkunst auch Söhne von Finsternissen, / Die gerne im Schatten sind wie eine Eule. / Wer dem Leben nachfolgt kann verzierte Schatten entbehren, / Und wie ein Kind von dem Lichte fort in kein finsteres Versteck geht, / Malt er (Koninck) weder Schemen noch Schatten. So folgt Koninck / Der hellen Natur: und fragt man, wo dies sich zeigt? Besieh' das herrliche Stück, die lebende Darstellung / Der Venus, die hier schläft und keiner Malerei gleicht, / Noch Farbe, sondern Fleisch und Blut. Jupiter kommt niedergestiegen, / Getäuscht durch den Schein, aber als goldener Regen. / Hat Zeuxis' kluger Pinsel die Vögel selbst verleitet, / Hier wurde das Haupt der Götter durch Malerei betrogen. / So wird die Malerkunst nach und nach auf ihren Gipfel gehoben."

Andries Pels, der von C. Vosmaer als ein Dichter dritten Ranges bezeichnet wird, der aber dennoch gehört werden muss, da er das Urtheil vieler Zeitgenossen über Rembrandt wiedergiebt, äussert sich in einem Lehrgedichte über den „Gebrauch und Missbrauch der Schauspielkunst" (1681) dahin, dass derjenige Künstler seinem sicheren Ver-

fall entgegengehe, welcher ohne genügende Kenntniss des zu einer Kunst unbedingt nothwendigen Wissensmaterials (wozu er ganz mit Recht bei der Malerei die Perspective, die Anatomie und die Proportionslehre rechnet) ganz neue Bahnen einschlage. In dieser Beziehung stellt er Rembrandt den jungen Künstlern aller Kunstzweige als ein warnendes Beispiel vor Augen.

Da ich das holländische Original leider nicht kenne, gebe ich von diesem Gedichte im Wesentlichen eine Uebersetzung der von Vosmaer gebrachten französischen Wiedergabe desselben.

„Ihr täuscht euch sehr, die ihr die gebahnten Wege verlassen und in der Verzweiflung einen sehr gefährlichen Weg einschlagen und, zufrieden mit vergänglichem Lob, es machen wollt wie der grosse Rembrandt, der, als er sah, dass er Titian, van Dyck und Michel-Angelo nicht erreichen könne, es vorzog in auffallender Weise abzuirren, um der erste Ketzer in der Kunst zu werden und um in seinen Netzen mehr als einen Neuling zu verderben, anstatt sich zu festigen durch die Nachahmung derjenigen, welche mehr Erfahrung haben, und seinen berühmten Pinsel den Regeln der Kunst zu unterwerfen; — er, der in der Gesammthaltung und in der Kraft des Colorits hinter keinem anderen Meister zurückstand, wählte, wenn er eine nackende Frau malen sollte, zum Modell nicht etwa eine griechische Venus, sondern eine Wäscherin oder ein Torfweib aus der Scheune, indem er seinen Fehler „Nachahmung der Natur" benannte und nichtige Erfindung alles andere. Ja! selbst schlaffe Brüste, grobe Hände, selbst die Einschnitte des Schnürleibs um den Leib und des Strumpfbandes um das Bein gab er treulich wieder, um der Natur genug zu thun, — seiner Natur, welche sich keinen Regeln noch der Vernunft unterwarf und

welche keine Proportion in den menschlichen Gliedern anerkannte; welche die Perspective nicht beobachtete, noch den Abstand und die ihre Maasse nur mit dem Auge nahm und ohne Hilfe der Kunst. Er, der in der ganzen Stadt, auf den Brücken und in den Strassenwinkeln, auf dem Neuen- und dem Nordmarkt mit Fleiss umherspähte nach Kürassen, Helmen, javanischen Dolchen, Pelzwerk, aus der Mode gekommenen Kragen, die er malerisch fand, — Trödelkram, mit welchem er den Römer Scipio oder die edle Gestalt des Cyrus lächerlich anputzte. Und trotzdem, obwohl er seinen Nutzen von allem zog, was aus den vier Welttheilen[1]) hierher kam, war er ungenügend in der Auswahl des Schmuckes und in der Kunst seine Figuren zu costümiren. Wie schade für die Kunst, dass eine so geschickte Hand sich nicht besser ihrer natürlichen Begabung bediente! Wer hätte ihn in der Malerei übertroffen?! Aber ach, je erhabener der Geist, desto eher wird er sich zu Grunde richten, wenn er keine Regeln befolgt und sich auf keine sichere und feste Grundlage stützt, sondern vermeint alles aus sich selbst zu wissen."

Auf diese, in einer gewissen Beziehung sehr interessanten Verse näher einzugehen, werden wir später Gelegenheit haben. Hier sei nur hervorgehoben, dass Pels erst nach dem Tode Rembrandt's, als er dessen Lebens-Errungenschaften überblicken konnte, diese Zeilen geschrieben hat und damit also keine Kränkung des Malers beabsichtigen konnte.

Ob dieser Schriftsteller bereits von dem Geschmacke der Epigonen-Zeit beeinflusst war, in welcher man die Werke der grossen Zeit nicht mehr zu schätzen wusste, mag einst-

[1]) Australien war damals als Festland noch nicht entdeckt.

weilen dahingestellt bleiben. Aus diesen Versen geht jedoch hervor, dass man von Rembrandt's Begabung viel gehalten und sehr bedeutende Kunstleistungen von ihm erwartet hatte, dass Rembrandt indessen in Folge mangelhafter Vorstudien und einer allzu naturalistischen Formenauffassung weit zurückgeblieben und nach der Meinung des Pels von anderen Künstlern übertroffen worden war.

Der vortreffliche Maler und Schriftsteller Joachim von Sandrart, der in den Jahren 1637 bis etwa 1641 oder 1642 in Amsterdam lebte und Rembrandt ebenfalls persönlich kannte, giebt in seiner „Teutschen Akademie" ausser seinem Urtheile über den Künstler auch einige Notizen über den Menschen. Er erzählt[1]), dass Rembrandt eines Müllers Sohn gewesen, dass er sich in Amsterdam bei Lastmann für seine Kunst ausgebildet und „Italien und andere Oerter um der Kunst Theorie zu lernen" nicht besucht habe. Auch habe er sich durch Bücher wenig helfen können, da er nichts als schlicht niederländisch lesen konnte. „Demnach bliebe er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht wider unsere Kunstregeln, als die Anatomia und Maass der menschlichen Gliedmaassen, wider die Perspective und den Nutzen der antiken Statuen, wider Rafaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst-nöthigen Akademien zu streiten und denselben zu widersprechen, vorgebend, dass man sich einzig und allein an die Natur und an keine Regeln binden solle, wie er dann auch nach Erforderung eines Werkes das Licht oder Schatten, oder die Umzüge aller Dinge, ob sie schon dem Horizont zuwider, wenn sie nur seiner Meinung nach wohl und der Sachen geholfen, gutgeheissen; sodann, weil

[1]) Teutsche Akademie, S. 326. Herausgegeben 1675.

die sauberen Umzüge sich an ihrem Ort correct sollten erfinden, füllte er, die Gefahr zu vermeiden, denselben mit Finsterschwarz dergestalt aus, dass er von solchen nichts anderes als die Zusammenhaltung der Universalharmonie verlanget, in welcher letzteren er fürtrefflich gewesen, und der Natur Einfalt nicht allein stattlich auszubilden, sondern auch mit natürlichen Kräften in Colorten und starken Erheben zu zieren gewusst, fürnehmlich in halben Bildern, oder alten Köpfen, so auch in kleinen Stücken, zierlichen Kleidungen und anderen Artigkeiten." — Alsdann erzählt Sandrart weiter, dass Rembrandt auch in Kupfer geätzt, dass ihm das Glück grosse baare Mittel zugetheilt habe, dass er ein fleissiger Mann gewesen und eine grosse Anzahl Schüler gehabt, „deren jeder ihm in die 100 Gulden jährlich bezahlt, ohne den Nutzen, den er aus dieser seiner Lehrlinge Malwerken und Kupferstücken (Kupferstichen und Platten) erhalten, der sich auch an die 2000—2500 Gulden baares Geld belaufen, sammt dem, was er durch seine eigne Handarbeit erworben. Gewiss ist's, dass wenn er mit den Leuten sich hätte wissen zu halten und seine Sache vernünftig anzustellen, er seinen Reichthum noch merklich vergrössert haben würde. Denn ob er schon kein Verschwender gewesen, hat er doch seinen Stand gar nicht wissen zu beobachten und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet, dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen etc."

Ueber das Leben Rembrandt's nach der Zeit, in welcher Sandrart Amsterdam verlassen hatte, ist unser Berichterstatter völlig ohne Nachricht geblieben. Er weiss nicht, wann Rembrandt gestorben ist, und hat nur noch erfahren, dass er einen Sohn hinterlassen, „der gleichfalls die Kunst wohl verstehen solle".

Im Jahre 1686 veröffentlichte Baldinucci in Florenz sein „Cominciamento e Progresso dell' arte dell' intagliare in rame", in welchem Werke er über Rembrandt berichtete. Er hat seine Nachrichten über denselben durch „Bernhard Keil aus Dänemark", einen Schüler Rembrandt's, erhalten, der 8 Jahre bei letzterem gearbeitet hatte. Kolloff rechnet Baldinucci nicht zu den bösartigen Biographen und greift in der Besprechung der Schrift desselben freilich nur das heraus, was jener über den „Sonderling Rembrandt" sagt, dass derselbe „plebejisch gewesen sei in seiner Art zu leben und sich zu kleiden, aber erzaristokratisch in der hohen Meinung, die er von Künstlern und Kunstwerken hatte". — Kolloff führt Baldinucci nicht wörtlich an und schweigt völlig über dessen Urtheil, das er über den Künstler Rembrandt ausspricht. Dasselbe lautet allerdings so kühl, dass man unmöglich annehmen kann, er habe Rembrandt gehasst oder beneidet. Dem Vorgange Kolloff's sind auch die neueren Rembrandt-Schriftsteller gefolgt und haben den unbequemen Mann todtgeschwiegen. Um seine Auslassungen nicht doppelt citiren zu müssen, soll hier nicht näher auf ihn eingegangen werden.

Samuel van Hoogstraten, ein seiner Zeit geschätzter Theoretiker der Kunst, ehemals ein Schüler Rembrandt's, spricht ebenfalls aus, dass Rembrandt sich nicht auf die Grundregeln der Kunst verstanden habe. „Wer aber sich allein auf sein Auge und die gewohnte Erfahrung verlässt", sagt er, „begeht oft Fehler, die den Spott von Lehrlingen, geschweige von Meistern verdienen." Diesbezüglich stimmen also Pels, Sandrart und Hoogstraten in ihrem Urtheil überein.

Eine interessante, wenn auch kurze Notiz über Rembrandt, die gleichfalls von einem Zeitgenossen desselben

stammt, veröffentlichte Herr Dr. Bode in den „Jahrbüchern der Kunstwissenschaft“ IV, S. 63 ff.

Dieselbe ist einem kurzen, handschriftlichen Nachtrage zu Carel v. Mander's „Schilderboek“ (Malerbuch) entnommen und stammt nach der Vermuthung Dr. Bode's wahrscheinlich von dem Maler M. Scheits, einem Schüler Wouwerman's, der die betreffenden Zeilen im Jahre 1679 dem genannten Buche beifügte. Er schreibt: „Noch einige ausserordentliche Meister, die ich, M. S., gekannt habe und die bereits todt (verby) sind, sind die folgenden: Jacob Jordans . . . . . „Rembrant, mit dem Zunamen van den Rein, weil er in einem am Rhein gelegenen Orte geboren war, hatte gelernt bei Pitter Lastman. Sein Vater war ein Müller. Er hatte seine Wohnung zu Amsterdam, war achtbar und gross durch seine Kunst geworden, welche sich jedoch zuletzt (gegen das Ende seines Lebens) mit ihm etwas verminderte. Er starb Anno 1669 im Monat September.“

Mit Houbraken und Campo Weyerman beginnt die Reihe derjenigen Schriftsteller, deren Angaben und Berichte über Rembrandt's Leben von Kolloff als böswillig, ungerecht etc. gekennzeichnet werden. Houbraken schöpfte seine Nachrichten über Rembrandt z. Th. von Hoogstraten, dem Schüler Rembrandt's, und kann schliesslich nicht dafür, dass ihm so wenig Rühmenswerthes über dessen Meister erzählt worden ist. Es ist ihm, wie es scheint, selbst aufgefallen, dass er nicht viel Gutes über ihn zu sagen wusste, denn er verwahrt sich dagegen, dass Jemand denken möge, es habe der „Hass gegen den Mann“ ihm die Feder geführt. — Uebrigens gewinnt Niemand aus seinen Berichten ein Urtheil, weder über den Menschen noch über den Künstler, da seine verschiedenen Mittheilungen widersprechender Natur sind; wir erhalten also weder ein geschlossenes Bild

von dem Charakter noch von den Leistungen dieses Künstlers. Die Lebensverhältnisse Rembrandt's erscheinen wie in Nebel gehüllt. Beide Biographen haben über dieselben nichts Bestimmtes erfahren; aber auch von seiner künstlerischen Thätigkeit wissen sie nur sehr wenig, machen nur etwa 3 Historienbilder namhaft und heben 2 Selbstportraits hervor. Das, was sie über Rembrandt's Malereien im Allgemeinen aussagen, trifft auf diejenigen Bilder wenigstens, welche jetzt für Rembrandt in Anspruch genommen werden, nicht zu. Denn wer wollte das Urtheil unterschreiben: „Sieht man eine gute Hand von ihm, ist's eine Seltsamkeit" oder: „Was das Nackte anbelangt, damit hat er so viel Vorbereitungen nicht gemacht, sondern ist da meistens schludrig überhingegangen." Die Bilder also, welche diese Männer gekannt haben, können grösstentheils nicht zu den vortrefflichen Werken gehören, welche jetzt unter Rembrandt's Namen die Galerien zieren und heute mehr denn je bewundert werden. Es stimmt auch nicht, dass nur Manches an diesen Bildern gut ausgeführt, das Uebrige aber „wie mit einem rohen Anstreicherpinsel ohne Rücksicht auf die Zeichnung zusammengestrichen" worden sei; denn diejenigen Theile, welche jetzt auf manchen Bildern unausgeführt erscheinen, stellen sich bei näherer Betrachtung als durch „Restaurationen" verdorben heraus. — Betreffs seiner Art zu produciren erzählt Houbraken, dass ihm verschiedene Lehrlinge Rembrandt's berichtet hätten, dieser Meister habe zuweilen wohl eine Figur auf zehnerlei Weise abskizzirt, ehe er dieselbe auf die Leinwand malte, habe auch wohl einen Tag oder zwei damit zugebracht, um einen Turban nach seinem Gefallen aufzutakeln.

Durch die Anekdote von dem soeben verstorbenen Lieblingsaffen, den er, um ihn zu verewigen, in ein bei ihm

bestelltes Familienportrait hineinmalte und durchaus nicht wieder von dem Bilde entfernen oder ihn übermalen wollte, wird Rembrandt als ein eigensinniger, sonderbarer Kauz dargestellt.

Die Geschichte von dem Schüler, der hinter seinem verschlossenen Malerverschlag mit einem Modell Adam und Eva spielte und von dem ihn belauschenden Meister sammt seiner Eva mit Stockschlägen so schnell auf die Strasse hinausgetrieben wurde, dass sie nicht Zeit fanden ihre Kleider anzuziehen, hat man für Rembrandt's Moralität und Charakter günstig ausgelegt, obwohl er doch bei dieser Gelegenheit einen privaten Skandal zu einem öffentlichen machte. Dagegen hat man es Houbraken sehr verübelt, dass er die Sagen vom Geiz Rembrandt's wiedergegeben und erzählt hat, dass Rembrandt seine Platten mehrfach überarbeitet und bei seinen Radirungen gewisse Verschiedenheiten zu erzielen bestrebt gewesen sei, welche Kenner und Liebhaber reizten, so die Juno mit und ohne Krone, den Ofen mit und ohne Knopf etc., — und dass er solche Blätter durch seinen Sohn Titus habe ausbieten und verkaufen lassen. — Houbraken hat eben nach eigener Angabe alles, was er in Erfahrung bringen konnte, auch die einander widersprechenden Erzählungen wiedergegeben, weil, wie er meinte, die Ansichten über Rembrandt durchaus entgegengesetzt seien. Da solle sich Jeder das Beste herausnehmen.

Houbraken benimmt sich also für seine Zeit recht objectiv. Auch in seinen Urtheilen über den Künstler tadelt er denselben nicht ausschliesslich, wie etwa Pels und Vondel, sondern spricht mit hohem Lobe von einigen Malereien, so z. B. von zwei Selbstbildnissen Rembrandt's, von denen das eine so plastisch gemalt sei und so ganz dem Leben entsprochen habe, dass selbst van Dyck und Rubens mit ihren

besten Portraits nicht daneben aufkommen konnten; das andere (das Houbraken im Besitz des Herzogs von Florenz anführt) „werde nicht minder gepriesen." — Betreffs der Radirungen ist er theilweise ganz verblüfft über den genialen Mann, welcher z. B. aus einer „ursprünglich rohen Skizze" das „Hundertguldenblatt" habe herausarbeiten können. Aber gerade für dieses Blatt fehlt ihm das volle Verständniss, für die tiefe symbolische Bedeutung und poetische Wirksamkeit des Lichtes und Schattens auf diesem herrlichen Werke hat er kein Gefühl. Es ist nach seiner Meinung unausgeführt, und er zählt es darum nicht zu den bedeutendsten und erfreulichsten Radirungen von Rembrandt's Hand.

Campo Weyerman schreibt den Houbraken zum grossen Theile ab und erzählt die Geschichte von Rembrandt's erstem grösseren Verdienste. Rembrandt habe in Amsterdam als junger Mensch 100 Gulden für ein Bild erhalten und sei — was ist natürlicher? — überglücklich nach Hause gereist. Als die Postkutsche unterwegs vor einem Gasthofe hielt, seien alle anderen Fahrgäste zu ihrer Erholung ausgestiegen, Rembrandt dagegen mit seinem Gelde im Wagen geblieben. Da auch der Kutscher sich entfernt habe, wäre es den Pferden geglückt unaufgehalten davon laufen zu können; sie hätten den jungen Rembrandt nach Leyden gefahren, und er habe die Fahrt gemacht ohne Fahrgeld zu entrichten.

Beide Biographen erzählen, dass Rembrandt mässig gelebt, nicht die Wirthshäuser besucht habe und daheim mit Brot und Käse oder einem Häring zufrieden gewesen sei. Von seinem inneren Familienleben wissen beide nichts, nur Houbraken erzählt, dass Rembrandt's Frau eine Bäuerin aus Ransdorp gewesen sei.

Die hier kurz angegebenen Anekdoten bilden die Grundlage für die Erzählungen späterer Biographen, welche dieselben je nach ihrer Meinung ausgelegt, umgestaltet und erweitert haben. Auf diese Umarbeitungen einzugehen, welche das Thema des Geizes, der Geldgier und Habsucht variiren, wäre überflüssig.

Kolloff nun hätte mit seinem Urtheile über die ersten Biographen nur dann völlig Recht, wenn er die Wirklichkeit (das thatsächliche ehemalige Vorhandensein) des Hasses dieser Biographen gegen Rembrandt und die Möglichkeit einer, wie ich mich ausdrücken möchte, negativen Sagenbildung erwiesen hätte. Aber es ist sehr fraglich, ob über einen Künstler, der in seinem Leben nothwendig das höchste Lob geerntet haben müsste, Sagen entstehen können, welche seinen Charakter in ein so schlechtes Licht stellen, wie es bei Rembrandt geschehen ist.

Regelmässig vergrössert die Sage den Grund, um dessen willen ihr Held bewundert, angestaunt und als Beispiel hingestellt wird. Denn sie bezweckt ja nach dem ihr innewohnenden rhetorischen Gesetze für den Helden ihrer Darstellung den Hörer zu interessiren. Aus dem Wesen der Sage ist es verständlich, dass man dem Rembrandt übermenschliche Kunstfertigkeit zuschreibt, so dass er z. B. während einer Tischpause bei Jan Six in der Zeit eine Landschaft radirt, welche ein Diener dazu brauchte, um ein Gefäss mit Mostrich herbei zu holen, oder dass er nicht allein mit dem Pinsel malt, sondern gelegentlich mit der Hand in den Farbenkübel greift, die Farbe gegen die Leinwand wirft und auch auf diese Weise ein Kunstwerk zu Stande bringt. Dass ihn aber die Sage ohne vorhandene triftige Ursachen als einen schlechten Menschen darstellen sollte, ist ganz gegen ihr Wesen. Wenn Rembrandt

wirklich so war, wie man ihn jetzt schildert, so hätte ihn die Sage verklären müssen. Es ist nicht verständlich, dass gerade Rembrandt betreffs der Sagenbildung die einzige Ausnahme sein sollte.

Was z. B. über F. Hals oder Brouwer von den Biographen Sagenhaftes berichtet wird, stimmt mit deren Geistesrichtung überein und hat sich vielfach als historisch wahr erwiesen. Es kann ein Künstler ein Trinker, wenigstens „Quartalstrinker," Spieler oder Raufbold sein und wird trotzdem in seinen nüchternen Stunden, in denen er arbeitet, immerhin noch ein tüchtiges Portrait zu malen im Stande sein. So liebte es auch der geniale F. Hals zuweilen, ein Glas über den Durst zu trinken, und dies hinderte ihn nicht jene weltbekannten Portraits zu malen; und Adriaen Brouwer schilderte in seinen Genrebildchen auf unvergleichliche Art die lüderliche Gesellschaft, in welcher er sich viel bewegte. Ja, man sagt mit Recht, nur ein Trinker ist fähig jene niedere Seite des menschlichen Gesellschaftslebens seiner Zeit zu einem so wahren Ausdrucke zu bringen wie Brouwer. Aber er wird nicht Bilder zu malen im Stande sein, in welchen die höchsten sittlichen Ideen seiner Zeit und des Menschengeistes überhaupt zum Ausdruck kommen. Denn in solchen Ideen und Vorstellungen bewegt sich der Geist des betreffenden Künstlers nicht, und thatsächlich haben Hals und Brouwer, die doch geniale Maler waren, solche Stoffe nie behandelt.

Da dies so ist, sind die Schilderungen der Person Rembrandt's bei den alten Biographen jedenfalls nicht einheitlich: es mischt sich ein fremdes Element in ihre Beurtheilungen, welches dem Wesen des von ihnen beschriebenen Rembrandt eine Zweiheit und Zweifelhaftigkeit giebt, die den Unverstand und die Unzuverlässigkeit der Biographen in

dieser Sache erweist. Sie haben bereits keine richtige Vorstellung mehr entweder von Rembrandt's Persönlichkeit oder von seinen künstlerischen Leistungen, sondern mengen offenbar Wahrheit und Dichtung bereits unter einander. Die Werke, welche sie von ihm anführen, und die Charakterzüge, welche sie von ihm mittheilen, sind nicht mit einander in Einklang zu bringen.

Spätere Biographen Rembrandt's — bis auf Kolloff — haben denselben Fehler gemacht wie jene alten. Kolloff ist der Erste, welcher den Charakter Rembrandt's mit den Werken, die ihm zugeschrieben werden, in Einklang zu bringen sich bemüht. Und alle neueren Biographen Rembrandt's (da sie die Nothwendigkeit jener Harmonie begriffen haben) sind Kolloff nachgefolgt und einstimmig darüber, dass Rembrandt ein vortrefflicher Mensch gewesen sein müsse, wie aus „seinen Werken" hervorgehe.

Wie weit sie nun Recht haben und ob es möglich ist, eine solche Harmonie zu erweisen, wollen wir im Weiteren verfolgen. Wir haben zu erforschen, ob die alten Biographen sich betreffs des Rembrandt'schen Charakters oder betreffs der hauptsächlichen Werke, welche sie ihm zuschreiben, oder auch betreffs beider, des Charakters sowohl als auch der Werke, geirrt haben. —

V. Capitel.

Das Leben Rembrandt's,

dargestellt nach den bisher publicirten Notariats-, Gerichts- und Kirchen-Acten, welche seine Person betreffen.

Den Herren Herausgebern der neu aufgefundenen Acten aus Rembrandt's Leben ist, ich weiss nicht, von welcher Seite, der Vorwurf gemacht worden, sie hätten überflüssiger Weise zu viel „Kleinigkeiten" aus Rembrandt's Leben veröffentlicht. Die Herren Herausgeber haben diesen Vorwurf aus der Ueberzeugung ihres Herzens heraus dadurch zu entkräften gesucht, dass sie demselben die Erwiderung gegenüberstellten: „das Licht der Wahrheit könne der noblen Figur Rembrandt's nicht schaden".

Die neu herausgegebenen Acten sind, da ihre Ausgabe in dem altholländischen Text erfolgt ist, einem grösseren Theil von Interessenten so gut wie unbekannt geblieben und nur dem kleinen Kreis der Fachgenossen bekannt und zugänglich gewesen. Die betreffenden Acten ergeben in derjenigen Reihenfolge, in welcher sie herausgegeben worden sind, durchaus kein klares Bild von Rembrandt's Leben. Indem man die bisher erfolgte Gesammtausgabe durchforscht, chronologisch genau ordnet und mit dem bereits vorhandenen Material zusammenstellt, erhält man erst einen Ein- und

Ueberblick in Rembrandt's Lebensumstände und gelangt zu einem sicheren Schluss aus denselben auf seinen Charakter.

In Folgendem sind die Ergebnisse dieser Zusammenstellungen zusammengefasst worden, und das Leben Rembrandt's wird, soweit es sich durch die vorhandenen sicheren Schriftstücke übersehen lässt, wahrheitsgemäss dargestellt. Wenn sich diese Darstellung von den bisherigen neuesten Schilderungen des Lebenslaufes und des Charakters dieses Künstlers wesentlich unterscheidet, so liegt dies daran, dass die neueren Biographen den Charakter des Malers aus „seinen Bildern" construirten und das Leben des Künstlers da, wo es dunkel und unaufgeklärt war, durch Zuhilfenahme ihrer Phantasiethätigkeit ergänzten.

Die folgende Darstellung beruht aber allein auf dem Studium der erschienenen Acten und der Zeitverhältnisse des XVII. Jahrhunderts und verfolgt keinen anderen Zweck, als das „Licht der Wahrheit" über das Leben des Künstlers und über ein Stück holländischer Geschichte zu verbreiten.

Was Rembrandt's Lebensumstände angeht, so erfahren wir aus den angegebenen sicheren Quellen, dass er als jüngster Sohn eines Müllers zu Leyden i. J. 1606 geboren wurde. Sein erster Lehrer war der Maler J. van Swanenburgh daselbst; seine weitere Ausbildung verdankte er dem Historienmaler Lastman zu Amsterdam. Nachdem er kurze Zeit in Leyden selbstständig thätig gewesen war, siedelte Rembrandt etwa gegen das Ende des Jahres 1631 (am 20. Juni 1631 befand er sich noch in Leyden) oder etwas später nach Amsterdam über, wo er sein Leben lang verblieb.

Im Jahre 1634 verheirathete er sich mit Saskia van Ulenburgh, einem vermögenden Mädchen, das er wahrscheinlich durch ihren Verwandten, den Kunsthändler Ulenburgh,

kennen gelernt hatte, mit dem er schon von Leyden aus in Geschäftsverbindung stand und bei welchem er in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Amsterdam wohnte. Durch diese Heirath kam Rembrandt in gute Verhältnisse, — auch war er von Hause aus nicht ganz unvermögend, da ihm i. J. 1634 als väterliches Erbtheil 3565 Gulden zufielen, welche auf die väterliche Mühle, die sein Bruder Adrian übernahm, eingetragen wurden. Dieses Geld sollte ihm von diesem Bruder in jährlichen Ratenzahlungen abgetragen werden.

Dass Rembrandt durch die Einnahmen aus seinen Malwerken zu einem gewissen Wohlstande gelangt sei und sich darin erhalten hätte, lässt sich nicht nachweisen, obwohl constatirt wird, dass Rembrandt's Bilder in den vierziger Jahren des XVII. Jahrhunderts hoch — und in den sechziger Jahren noch verhältnissmässig gut bezahlt wurden. Bereits vor dem Jahre 1637 leiht er sich das erste Geld. Im folgenden Jahre verklagt er seinen Schwager van Loo, weil derselbe ausgesprochen hatte, dass das Rembrandt'sche Ehepaar „mit Prunken und Prahlen Saskia's Erbtheil verschleudere".

Im Januar des Jahres 1639 kaufte Rembrandt in der St. Antonius-Breestraat ein Haus für den Preis von 13 000 Gld. und verspricht, bei seinem Antritt im Mai eine Summe von 1200 Gld. anzahlen zu wollen. (Er scheint also augenblicklich kein baares Geld zur Verfügung gehabt zu haben.) Die Kaufbedingungen lauteten dahin, dass er ausser der ersten Rate von 1200 Gld., welche im Mai 1639 zu entrichten war, noch eine zweite Ratenzahlung von gleicher Höhe im November desselben Jahres zu leisten habe. Die dritte Theilzahlung sollte alsdann im Mai des Jahres 1640 erfolgen. Die Restsumme aber sollte binnen 5—6 Jahren in beliebigen Raten getilgt werden. Als Rembrandt den Ankauf des

Hauses beschloss, mag er für seine erste Anzahlung auf die Summe gerechnet haben, welche er von dem Prinzen Friedrich Heinrich für zwei Bilder aus der für diesen gemalten Passionsfolge zu erhalten hatte und welche gerade die vereinbarte Anzahlung deckte. Im Januar 1639 meldete Rembrandt nämlich dem Secretair des Prinzen, C. Huygens, die beiden Bilder der „Grablegung" und der „Auferstehung" als fertig. Die erhoffte Bezahlung, die er von Huygens erbittet, erfolgte jedoch nicht bis zum Mai d. J., und wir wissen nicht, wie sich Rembrandt aus der Verlegenheit gezogen haben mag. Den bekannten Mahnbrief an Huygens dürfte er wohl Ende Juni geschrieben haben, da er darin ausspricht, er habe von dem Einnehmer Wttenbogaert erfahren, dass 4000 Gulden halbjährige Zinsen bei den Comptoiren fällig seien, und er bäte deshalb, dass seine Anweisung „mit erstem in's Reine gebracht werden möge".

Der Zeitraum von 1632—1642 scheint der glücklichste und ehrenvollste in seinem Leben gewesen zu sein. Rembrandt war in gute Verhältnisse gekommen, seine Radirungen und seine Bilder gefielen in dieser Zeit dem Publikum und wurden gesucht und gekauft. Er war voll Zuversicht und machte sich das Leben in seiner Art angenehm und interessant. Er begann damals auf Auctionen zu gehen, auf Märkten und in allerhand Läden Kunstwerke, Raritäten und Alterthümer einzukaufen und sich eine kostspielige Sammlung anzulegen. Seine Sammelleidenschaft kostete ihn viel Zeit und hielt ihn von der Ausübung seiner Kunst ab. Dennoch soll er gerade in dieser Zeit eine grosse Anzahl von Bildern, namentlich von Portraits gemalt haben. Die finanziellen Verhältnisse, in welchen er sich nach Ausgang dieser Epoche befindet, stehen allerdings in keinem erklärlichen Zusammenhang mit den Einnahmen, welche er auf Grund der ihm

zugeschriebenen riesenhaften Arbeitsleistung gehabt haben müsste.

Aus der Menge der Portraits, welche er in diesen Jahren gemalt haben soll, müsste geschlossen werden, dass er in dieser Zeit ein wohlhabender Mann geworden sein müsse; er sammelte indessen nur Kunstsachen und Merkwürdigkeiten, aber kein Capital. — Doch war er in Geldsachen nicht nachlässig, sondern zog ausstehende Beträge sorgsam ein und schrieb Mahnbriefe, wenn man ihn auf Bezahlung warten liess. Ein solches eigenhändiges Schreiben ist in dem schon erwähnten Briefe an den Secretair des Prinzen Fr. Heinrich erhalten geblieben.[1])

Wie es scheint, war Rembrandt auch kein Trinker oder Spieler, der seine Capitalien in dieser Weise vergeudet hätte; von seinen Zeitgenossen wenigstens wird kein dahin zielender Vorwurf gegen ihn erhoben. Rembrandt wusste vielmehr den Werth des Geldes in gewisser Hinsicht zu schätzen, denn er verschmähte die kleinsten Geldvergütigungen nicht, welche ihm angeboten wurden. So nahm er z. B. im Jahre 1637 mit einem gewissen Uyl zusammen einen Reichsthaler als Vergütigung dafür an, dass er mit diesem (wohl als Sachverständiger) bei einem Bilderverkaufe „sitzen gegangen" war[2]). — Als Zeitvergütigung war ½ Reichsthaler für einen Maler wie Rembrandt sicher ein sehr geringer Entgelt, wenn man den Zeitverlust in Rechnung zieht, — wurde aber trotzdem von ihm nicht ausgeschlagen.

---

[1]) Rembrandt bittet darin um möglichst baldige Auszahlung der Summe, welche er für zwei für den Prinzen gemalte Bilder zu erhalten hatte.

[2]) Oud-Holland, Jahrgang 1887. „Neue Beiträge zu Rembrandt's Lebensgeschichte", S. 214.

Wenn Rembrandt ein sparsamer Mann war, der mit Geld umzugehen verstand, so wird allerdings die Thatsache, dass er in den vierziger Jahren des XVII. Jahrhunderts nach und nach in Vermögensverfall gerieth, in Rücksicht auf die Einnahmen, die er aus seinen Mal- und Radirwerken, sowie aus dem Honorar, das seine Schüler ihm zahlten, beziehen musste, immer räthselhafter. Der Rückgang seiner finanziellen Verhältnisse ist deshalb in neuester Zeit vielfach erörtert und durch Annahme der verschiedensten Ursachen erklärt worden. — Man hat z. B. auch angenommen, Rembrandt seien seine Kunstwerke nur sehr gering bezahlt worden und er habe sich trotz allen Fleisses nicht heraufarbeiten können.

Jetzt weiss man, dass er sehr ansehnliche Summen für seine Oelbilder erhielt, — dass er ein Portrait nicht unter 500 Gld. malte und dass er für Historienbilder in der Grösse seiner Passionsbilder 1000 Gulden forderte. Der Prinz Fr. Heinrich bewilligte ihm allerdings nur 600 Gld. für je ein Bild dieser Folge — immerhin einen recht ansehnlichen Preis. — Für eine „badende Susanna" erhielt er 500 Gld., und grössere Bilder brachten ihm entsprechend höhere Summen.

Ausser Rembrandt ist kein andrer Maler in Hollands bester Zeit zu Amsterdam untergegangen. Alle anderen kamen herauf und Rembrandt lieh sich in seiner späteren Lebenszeit von einem unbedeutenden kleinen Maler, dessen Namen[1]) und Werke längst beinahe vergessen sind, und dessen Andenken jetzt nur durch die Notariatsacten aufgefrischt worden ist, 600 Gld. — Wenn solche kleinen Talente sich ein Capital erübrigen konnten, so ist es um so er-

[1]) Christian Dussart.

staunlicher, dass wir den „grossen Rembrandt“ in steter Geldverlegenheit sehen.

Bis zur Mitte der vierziger Jahre des Jahrhunderts wusste er sich äusserlich noch mit Anstand zu behaupten und vor der Welt den Schein der Wohlhabenheit zu bewahren. Besonders solange seine Frau lebte, scheint er noch in geregelten Verhältnissen gewesen zu sein. Es ist nicht genau festzustellen, wie viel ihm Saskia in die Ehe mitbrachte, doch scheinen es nicht 40 000 Gld. gewesen zu sein, wie man früher annahm, sondern nur etwa 20 000 Gld. und etwas darüber. Dieses Capital verwandte Rembrandt zur Anschaffung seiner Sammlungen und legte es in einer Zeit zinsenlos fest, in welcher sich Capitalien bei verständiger Verwaltung rapide vergrösserten[1]).

Im Jahre 1641 wurde Rembrandt ein Sohn geboren, dem er den Namen Titus gab; derselbe blieb am Leben, während frühere Sprösslinge gestorben waren. Saskia aber kränkelte seit der Geburt dieses Knaben und starb im Juni des Jahres 1642. Kurz vor ihrem Tode hatte sie ein Testament gemacht, in welchem sie ihren Sohn Titus zum Erben ihres Gesammtvermögens einsetzte, während sie ihren Mann zum Verwalter desselben ernannte, der den vollen Niessbrauch davon haben sollte, unter der Bedingung jedoch, dass er sich nicht wieder verheirathete und dem Sohne eine anständige Erziehung zu Theil werden liesse. — Für den Fall jedoch, dass Rembrandt sich wieder verheirathete, sollte er

[1]) Beispiel einer Capitalsanlage: Zu Gunsten des Organisten Jan Swelinck zu Amsterdam waren von wohlhabenden Bürgern 200 Gulden zusammengeschossen und in Handels-Unternehmungen angelegt worden. Nach einigen Jahren waren diese 200 Gld. zu einem Capital von 40000 Gld. angewachsen, welches dem betreffenden Organisten überwiesen wurde. (Busken-Huet „Rembrandt's Heimath-Land“, Bd. II, S. 242.)

seinem Sohne das ganze Vermögen der Erblasserin herauszahlen und wenn dieser stürbe, sollte es an Saskia's und Rembrandt's nächste Verwandte vertheilt werden; wenn Rembrandt dagegen sich nicht wieder verheirathete, sollte er auch nach dem etwaigen Tode seines Sohnes im ungeschmälerten Niessbrauch des ganzen Vermögens bleiben. — Mit diesem Testament, — das wahrscheinlich in Folge eines acuten Falles von Eifersucht von Saskia verfasst worden war,[1]) indem sie ihren Mann dadurch von einer ganz bestimmten Heirath abhalten wollte, — stellte sie Rembrandt's Charakter auf eine für diesen sehr harte Probe: denn für den Fall, dass er nicht wieder heirathe, sicherte sie ihm ein sorgenfreies Leben zu und beliess ihn in dem vollen Besitz seiner angekauften Schätze, wofern er ihren Sohn zugleich anständig erzog; sie schenkte ihm auch das Vertrauen, dass er Alles für denselben wohl verwahren werde; — für den Fall der Wiederverheirathung aber entzog sie ihm Alles, Verwaltung, Niessbrauch des Vermögens und Vertrauen, und eröffnete ihm schon jetzt die Perspective, dass er event. seine ganze Kunst- und Raritätensammlung verkaufen müsse, um sich mit seinem Sohne vermögensrechtlich auseinanderzusetzen.

Rembrandt fand sich mit dem Testamente seiner Frau folgendermaassen ab. Er that äusserlich nichts, was ihn mit dem Rechtsgesetze in Conflict bringen und ihn zur Herausgabe von Saskia's Vermögen hätte verpflichten können. Er erfüllte scheinbar die Hauptbedingung des Testamentes und heirathete nicht, — hielt sich aber für diese Entsagung schadlos und lebte fortgesetzt im Concubinat, erkaufte also

[1]) Siehe später das Verhältniss Rembrandt's zu der Amme seines Sohnes.

den ferneren Genuss und Besitz an seiner Gemälde- und Raritätensammlung mit seiner Ehre.

Das war also die Consequenz, welche aus den Bedingungen des Testamentes hervorging, und der Rückschluss von dieser Thatsache auf Rembrandt's Charakter ist nicht eben günstig. In Saskia's Sterbejahr befand sich Rembrandt übrigens in verhältnissmässig guten Vermögensumständen. Vor ihrem Tode hatte er ein Schützenbild gemalt, in welches 16 Mann „eingestellt" worden waren, wie die Acten besagen,[1]) welches ihm 1600 Gulden eingebracht hatte. Er erhielt von jedem der Dargesellten etwa 100 Gulden, „von einem etwas mehr, von dem andern etwas weniger, je nach dem Platz, den jeder inne hatte." Zudem hatte er auch noch etliche Einzelportraits gemalt, welche ihm gleichfalls in dieser Zeit bezahlt wurden, wie aus den Acten hervorgeht.[2]) Seine derzeitigen Geldverhältnisse gestatteten es ihm also, für seine Frau eine Grabstätte in der „Oude-Kerk" (alten Kirche) zu kaufen und sie daselbst beisetzen zu lassen.

Nicht lange nach Saskia's Tode zeigten sich jedoch Spuren von Vermögensverfall. Zunächst hielt Rembrandt die Ratenzahlungen, zu welchen er sich bei Anlass seines Hauskaufes verpflichtet hatte, nicht ein; von 1647 ab zahlte er sodann nicht einmal die ausbedungenen Zinsen, welche er an den Verkäufer abzuführen hatte und die mit einer Wohnungsmiethe gleichbedeutend waren. Da die rückständigen Zinsen von Jahr zu Jahr höher anwuchsen, so wurde sein Gläubiger ungeduldig und drohte Rembrandt zu

[1]) Auf dem Bilde der sogenannten „Nachtwache" befinden sich noch jetzt 21 Männer, davon 18 Portraits sein können, ausserdem ein kleines Mädchen und ein Knabe.

[2]) Siehe Oud-Holland, Jahrg. III, Ablief. II, S. 93 u. 94.

exmittiren. Um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, bewog Rembrandt zwei Amsterdamer Bürger, den Rathsherrn Witsen und den Kaufmann Hertsbeek dazu, ihm das nöthige Geld zu leihen. Er erhielt von ihnen i. J. 1653 eine Summe von 8400 Gulden. Von dieser Summe behielt er für sich 809 Gulden zurück und zahlte nur 7591 Gulden ab, die Restsumme seiner Schuld im Betrage von 1170 Gulden liess er auf das Haus eintragen, welches ihm nach dieser Zahlung als Eigenthum übergeben wurde. In der Zeit von 1649—1656 ging es mit Rembrandt's inneren und äusseren Verhältnissen stetig abwärts. Er verkaufte nach und nach seine Werthsachen[1]) und desgleichen ein „bei" oder „von" Rubens gemaltes Bild und nahm alle Jahre neue Schulden auf.

Im Jahre 1656, nachdem er weder an Witsen noch an Hertsbeek im Laufe von drei Jahren die ausbedungenen Zinsen gezahlt hatte, verloren auch diese beiden die Geduld mit ihm und mögen die gerechte Besorgniss um ihre Capitalien gehabt haben.

Hierauf traf Rembrandt mit ihnen nicht etwa ein bestimmtes Abkommen oder suchte einen Ausgleich zu erzielen — weit gefehlt! — er übertrug vielmehr das Eigenthumsrecht auf sein Haus und alle seine noch vorhandene Habe, mit welchem Besitzthum er für die geliehenen Summen in moralischem Sinne garantirt hatte[2]), nunmehr in einer Waisenkammer-Verhandlung an seinen unmündigen Sohn. Diese Handlungsweise wurde seitens seiner Gläubiger selbstverständlich als betrügerische Manipulation angesehen, da sie

[1]) Silberne Leuchter, Schalen, Teller, goldne Ketten und Spangen, eine Schnur echter Perlen, eine silberne Schenkkanne u. s. w.

[2]) Durch Ausstellung von sogen. „Schepenkennissen", d. i. vor dem Schöffen visirten Hypotheken.

sich in dem Glauben befanden, dass ihre von Rembrandt erhaltenen Schuldbekenntnisse ihnen ein Anrecht auf diese Güter gäben. Aus diesem Grunde bewirkten sie ein Zwangsverfahren, um in den Besitz ihrer ihm geliehenen Capitalien zu kommen. Ueber den Gesammtbestand der verfallenen Vermögensmasse wurde ein Curator ernannt, Rembrandt wurde für insolvent erklärt und es wurde ihm die Vormundschaft über seinen Sohn entzogen. Im Jahre 1656, den 25. Juli, wurde über alle seine Habe ein gerichtliches Inventar aufgenommen; am 14. November 1657 erhielt der Hausmeister der Handelskammer den Auftrag, Rembrandt's Habe zu versteigern. Etwas später wurden zuerst seine Oelbilder und die Alterthümer- und Raritätensammlung verkauft und es ergab sich aus diesem Verkaufe die Summe von etwa 5000 Gulden. Am 1. Februar 1658 wurde sodann das Haus für 11218 Gulden verkauft.[1]) Im September 1658 sollten auch die Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlungen verkauft werden; etwas Näheres darüber ist bisher nicht bekannt geworden, auch fand sich nichts über den Preis, welcher aus diesen Kunstwerken gezogen wurde.

Seit seiner Vermögensabtretung war Rembrandt, wie es scheint, ein gebrochener Mann, denn er wurde seitdem von seinem fünfzehnjährigen Sohne und von Hendrickje Stoffels, seiner Concubine, welche ein kleines Vermögen besass, erhalten, indem diese beiden ihren Erwerb in einem Kunsthandel suchten und fanden.[2]) Titus gab alles her, was er an „Pathengeschenken oder eignen kleinen Verdiensten besass",

[1]) Vielleicht kaufte der ehemalige Verkäufer Theiss unter Anrechnung seiner Hypothek von 1170 Gld. nebst Zinsen das Haus zurück.

[2]) Natürlich sorgt Hendrickje auch für die kleine Cornelia, da Rembrandt dieses Kind nicht zu ernähren vermochte.

und so kam dieses Handelsgeschäft wirklich zu Stande. Im Jahre 1660, den 15. December, schlossen sich die beiden genannten Personen zu einer Compagnie zusammen und nahmen Rembrandt als ihren Gehilfen an, dessen Aufgabe es sein sollte, der Compagnie als Sachverständiger mit Rath und That beizustehen.[1]) Für diese seine Bemühungen wurden ihm freie Wohnung, Speise und Trank zugesichert; dagegen sollte er keinen Antheil haben an dem Besitzstande oder Verdienste der Compagnie. (Damit die Insolvenz Rembrandt's der Compagnie keine Vermögensverluste zufügen konnte.)

In demselben Actenstücke verpflichtet Rembrandt sich gleichzeitig für den Fall „dass er wiederum in die Lage kommen sollte, durch Malen etwas zu verdienen", alles, was er daraus gewinnt und einnimmt, darauf zu verwenden, die Auslagen zu vergüten, welche seinem Sohne, sowie Hendrickje Stoffels durch seine „Nothdurft und Alimentation" erwachsen sind, „seit er Vermögensabtretung vollzogen hatte."

Titus giebt seine diesbezüglichen Auslagen auf 950 Gld. und Hendrickje Stoffels auf 800 Gld. an, welche Schuld Rembrandt anerkennt.

Dass er in der That vom Ende des Jahres 1656 ab bis mindestens zum März 1660 gar keine, oder doch keine irgend wie bedeutendere Einnahmen gehabt haben kann, geht auch daraus hervor, dass er im Laufe von 4 Jahren nicht einmal das bezahlt hatte, — oder bezahlen konnte, — was er vom 4. bis 21. December 1656, als er sein Haus verliess und in dem Gasthofe „zur Kaiserkrone" wohnte, daselbst verzehrt hatte.

---

[1]) Siehe Oud-Holland, Jahrgang III, Ablief. 2, S. 100.

Die betreffende Wirthsrechnung betrug für Wohnung, Kost etc. 130 Gld. 2 St. und musste am 3. März 1660 wegen der Zahlungsunfähigkeit Rembrandt's aus der Concursmasse beglichen werden. Rembrandt kann in dieser Zeit also höchstens durch Radiren etwas verdient haben, grössere Malwerke, wie Historienbilder oder Portraits, können in dieser Zeit nicht entstanden sein.

Diese Thatsache muss aus seiner Mittellosigkeit gefolgert werden; denn wenn Rembrandt in dieser Zeit gemalt hätte, so würde Titus diese Bilder in seinem Kunsthandel verwerthet haben und Rembrandt würde aus dem Erlös derselben doch mindestens zum Theil seinen Unterhalt bestritten haben.[1])

Rembrandt's Insolvenz ist in unserer Zeit aus den ungünstigen Geldverhältnissen, in welchen sich ganz Holland zu Anfang der fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts befunden haben soll, erklärt worden.[2])

---

[1]) Dass Oelbilder in dieser Zeit gut bezahlt wurden, geht daraus hervor, dass i. J. 1650 ein Oelbild des Jan Jansz. Uyl, mit dem Rembrandt in den 30er Jahren bekannt war, nach dem Tode des ersteren mit 1600 Gld. bezahlt wurde.

[2]) Ursache dieser Nothlage soll der Krieg mit England gewesen sein. Doch die Kriegskosten hatten weder den Wohlstand der Bürgerschaft heruntergebracht, noch hatte die Navigationsacte Englands den holländischen Handel ruinirt. Wenn England auch den holländischen Schiffen seine Häfen fast ganz verschloss und alle Handelsverbindungen mit Holland abbrach, so konnte dies den holländischen Handel wohl schädigen, aber nicht im innersten Marke treffen, denn Holland vermittelte den Waarenumtausch aller Welttheile mit ganz Europa, nicht nur mit England, und das europäische Festland bedurfte der Handelsvermittlung der Holländer und sicherte ihnen die Abnahme ihrer Einfuhr. — England hat durch seine Maassnahmen damals der heimischen Schifffahrt, dem Handel und der Industrie aufgeholfen — aber es hat durch dieselben Holland von 1651 bis 1656 in keine Nothlage versetzt.

Die Verhältnisse können nicht drückend gewesen sein, denn sie nöthigten weder den Magistrat noch die Bürger- oder Künstlerschaft Amsterdam's in diesen Jahren zu grösserer Sparsamkeit. Nach wie vor wird an der Verschönerung Amsterdam's gearbeitet. Der ungemein kostspielige Bau des Rathhauses schreitet rüstig weiter und beschäftigt viele Künstler, besonders Quellinus, den tüchtigen Bildhauer, und die Maler Ferdinand Bol, Govert Flinck, Lievens, Thomas de Keyser, Ovens u. a.

Desgleichen verschlingt die innere Ausschmückung der „Neuen Kirche" grosse Summen. Der Beschreiber der Stadt Amsterdam Filip von Zesen[1]) erzählt, dass allein die Kanzel 50000 Gld. gekostet habe. Höher stellte sich vielleicht noch die Orgel, ein vorzügliches Werk an sich, dessen Aussenseite reichen Schmuck an Bildwerken erhielt und mit Gemälden geziert wurde; die Orgelthüren waren sogar innen und aussen gemalt worden. Auch wurde in dieser Kirche für den Seehelden Hans van Galen, der sich im Kriege gegen England ausgezeichnet und alsdann in der siegreichen Seeschlacht vor Livorno 1653 sein Leben verloren hatte, ein marmornes Grab errichtet „auf der vördersten Seite die letzte Seeschlacht in weissen Marmor sehr künstlich abgebildet — — Oben auf lieget dieser tapfre Held in voller Kriegsrüstung" — — etc.[2]) Die gesammte Künstlerschaft Amsterdam's befand sich in dieser Zeit in so günstigen Verhältnissen und dadurch in so gehobener Stimmung, dass dieselbe im Herbst der Jahre 1653 und 1654 mit ihren „Brüdern in Apoll" zwei grosse Verbrüderungsfeste feierte, zu welchen die Dichter Voss

[1]) Beschreibung der Stadt Amsterdam von Filip von Zesen. Gedruckt und verlegt zu Amsterdam i. J. 1664.

[2]) Siehe Filip von Zesen, ebenda, S. 242.

und Asseleyn Festspiele dichteten, in denen die Künstler und Schriftsteller Amsterdams gebührend gefeiert wurden. Während des einen Festmahles erschien Apollo und sprach zu Ehren Vondel's klingende Strophen; darnach trat Mercur auf und erklärte, dass die Kunst blühe und noch diejenige Roms übertreffen werde etc.

In einem Lande aber, in welchem die Kunst blühte, herrschte sicher keine Geldnoth[1]). — Wie rege damals das literarische und das Kunst-Interesse, und wie lucrativ der Handel mit solchen Gegenständen war, geht unter anderem daraus hervor, dass allein in dem Jahre 1655 ein einziger Verleger fünfzigtausend Exemplare der Werke des van der Cats verkaufte und zwar zumeist die kostbarsten Exemplare mit der grössten Anzahl von Stichen van der Venne's und anderer[2]). — Aus Rembrandt's finanziellem Ruin, welcher sich bereits in den vierziger Jahren vorbereitete und

---

[1]) Dies geht auch aus der Rechnung über Empfang und Ausgabe der Diakonen der reformirten niederdeutschen Kirche zu Amsterdam aus den Jahren 1650—1656 hervor. (Commelin S. 491.) Diese Einnahmen bestanden aus milden Gaben, welche durch Büchsen-Collecten eingesammelt wurden, sowie aus Vermächtnissen.

Im Jahre	1650	betrug	die	Einnahme	240 364	Gulden,	
=	=	1651	=	=	=	257 337	=
=	=	1652	=	=	=	272 681	=
=	=	1653	=	=	=	254 015	=
=	=	1654	=	=	=	253 142	=
=	=	1655	=	=	=	288 719	=
=	=	1656	=	=	=	328 234	=

Wie aus diesen Zahlen hervorgeht, waren die Einkünfte der Diakonen in dieser Zeit im Steigen begriffen und ein Nothstand war so wenig vorhanden, dass sich nur i. J. 1654 eine kleine Unterbilance ergab, während seit dem Jahre 1638 die Diakonen nur Ueberschüsse zu verzeichnen hatten, welche im Jahre 1655 auf 14 175 Gulden stiegen.

[2]) Busken-Huet, „Rembrandt's Heimathsland".

1656 vollzog, kann man daher nicht auf eine finanzielle Nothlage Holland's schliessen und sollte ebenso wenig dem Lande in dieser Zeit eine Finanznoth imputiren wollen, um aus den schlechten Zeitverhältnissen Rembrandt's Ruin erklären zu können.[1])

[1]) E. Kolloff sagt in seinem Aufsatze über Rembrandt: besonders Amsterdam hätte in dieser Zeit durch den Kriegsschaden so schwer gelitten, dass alle Gewerbe stockten und 1500—3000 Häuser in Amsterdam leer standen und das Gras in den Strassen wuchs. Leider giebt Kolloff die Quellen nicht an, aus denen er diese Nachrichten schöpfte. Ich habe derartige Berichte bei competenten Schriftstellern nicht finden können. Weder Filip von Zesen, noch C. Commelin erzählen etwas derartiges. — Ganz im Gegentheil! Filip von Zesen rühmt den Glanz und die Herrlichkeit Amsterdams um diese Zeit und erklärt, das reiche Zeitalter Hollands sei angebrochen. — Commelin geht in seinem umfangreicheren Werke mehr als Zesen auf die geschichtlichen Vorgänge, sowie auf elementare Ereignisse ein. Nach ihm ist Holland in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts von Ueberschwemmung in Folge einer Springfluth und in den Jahren 1655 und 1663 von der Pest heimgesucht worden. Er erzählt, dass in dem Jahre 1655 in Amsterdam 16 727 Menschen starben und im Jahre 1663—64 ebendaselbst 24 148. Und dennoch, sagt er, ward von dieser Verminderung nichts gemerkt, weil Amsterdam sich so bedeutend vergrössert hatte. (Caspar Commelin, Beschreibung der Stadt Amsterdam, Band II, S. 1182.)

Betreffs des Krieges gegen Oliver Cromwell und das englische Parlament sagt er zum Schluss, Holland habe mit Gottes Hilfe den grausamen Krieg gegen England durchgekämpft; Amsterdam sei seit dem Jahre 1300 von manchem Unglück heimgesucht, aber nie durch dasselbe überwunden worden, so dass man von ihm dasselbe rühmen könne, wie seiner Zeit der Poet Claudianus von der Stadt Rom:

„Numquam succubuit damnis et territa nullo
Vulnere, post Cannas, major, Trebiamque fremebat."

Im Jahre 1657 fand der Magistrat, dass alle Strassen und Plätze Amsterdams vollgebaut waren und dass man die Festungswerke hinausschieben und erweitern musse. Bereits 1658 wurde der Anfang damit gemacht, weil der Zuwachs der Bevölkerung und der Zuzug von Auswärtigen und Fremden dies erforderten. Commelin erzählt, dass nunmehr

Nach dem von Dr. Bode aufgestellten Verzeichnisse Rembrandt'scher Bilder müsste Rembrandt übrigens in den Jahren von 1650—1656 zweiundfünfzig Bilder gemalt haben, darunter siebzehn Portraits, — die sogenannten Selbstbildnisse und Studienköpfe bei den letzteren nicht mitgerechnet. Darnach würde Rembrandt ebenfalls keinen Mangel an Bestellungen gehabt haben — denn auch die Historienbilder müssten, wenn nicht bereits auf Bestellung ausgeführt, von ihm an Kunsthändler oder Liebhaber verkauft worden sein, da sich von den 16 in d. J. von 1650—1656 aufgeführten, dem Rembrandt zugeschriebenen Historienbildern keines in dem im J. 1656 aufgenommenen Inventar von Rembrandt's Besitz vorfindet. Von 1656—1660 soll er sodann vierundvierzig Bilder gefertigt haben, von denen achtundzwanzig Portraits sind. Die Portraits allein müssten Rembrandt eine sehr bedeutende Einnahme gesichert haben, Wenn wir die herrlichen Historienbilder, welche in diesen Jahren entstanden sein sollen, gar nicht berechnen, so würde Rembrandt aus den Portraits allein von 1650—1656 bei dem Durchschnittspreise von 500 Gld. das Stück, — 8500 Gld. — und von 1656—1660 eine Summe von 14000 Gld. verdient haben. — Wenn Rembrandt aber so bedeutende Einnahmen hatte, so erscheint seine Insolvenz als ein Räthsel. Er müsste alsdann die genannten

---

neue Festungswerke gebaut wurden, neue Dämme geschüttet, neue Thore, Brücken, Magazine, Thürme, Burgen und Casematten entstanden seien und wie noch viele andere Bauwerke heraufgewachsen und Amsterdam immer stattlicher und prächtiger geworden sei. — Nach Commelin ist also von einem Rückgange Amsterdams in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts nichts zu bemerken. Rembrandt's finanzieller Untergang war also eine Sache für sich und lässt sich aus den finanziellen Zeitverhältnissen nicht erklären.

Summen verheimlicht haben, Rembrandt und sein Sohn müssten dann aber grosse Betrüger gewesen sein, wenn sie trotz dieser Einnahmen die Nothdürftigen gespielt, keinem Gläubiger einen Heller abgezahlt, sondern diese grosse Summe allen verborgen hätten. Dann aber wären Vater wie Sohn jeden Ehrgefühles bar gewesen.

Dieser Betrug würde aber nicht unbemerkt geblieben sein, denn unter den 28 in diese Zeit gesetzten Portraits befinden sich auch diejenigen hervorragender Persönlichkeiten, z. B. des späteren Bürgermeisters von Amsterdam, Jan Six, des Admirals Tromp, des Hausmeisters der Handelskammer Haringh und des Sekretairs dieser Abtheilung, Bruyningh.[1]) — Die beiden erstgenannten Männer waren allbekannte Persönlichkeiten, von denen es nicht verborgen bleiben konnte, wenn sie sich in dieser Zeit von Rembrandt hätten portraitiren lassen.[2]) Die beiden letztgenannten Herren aber waren den Gläubigern mindestens genau bekannt, da sie bei dem Verkauf der Rembrandt'schen Habe fungirten; bei diesem Sachverhalte würden die Gläubiger also auf die zu zahlenden Summen jedenfalls Beschlag gelegt und sich daraus, soweit das ging, schadlos gehalten haben. — Wäre aber irgend eine Einnahme Rembrandt's beschlagnahmt worden, so würden uns die Acten getreue

[1]) Dass Rembrandt verschiedene dieser Bilder umsonst gemalt, also verschenkt haben sollte, ist in Anbetracht seiner Nothlage nicht zu glauben, zumal er selbst nicht diejenigen Historienbilder und Portraits malte, die seine Gläubiger bei ihm bestellt hatten und an Zahlungsstatt annehmen wollten.

[2]) Vosmaer erzählt viel von einer Freundschaft, welche zwischen Rembrandt und J. Six bestanden haben soll. Diese musste aber mindestens seit dem Jahre 1657 zum Bruch gekommen sein. Siehe später die Geldangelegenheit zwischen Rembrandt und J. Six.

Auskunft darüber geben und uns über die erfolgte Abzahlung einer Schuld aus diesen Mitteln berichten. Wären derartige Actenstücke verloren gegangen, so würde man aus dem hinfortigen Schweigen der Gläubiger herausfinden, dass dieselben befriedigt worden waren. Ganz das Gegentheil davon zeigen jedoch die weiteren Verhandlungen.

Aus diesem Grunde, sowie aus dem anderen, dass man doch weder Rembrandt noch seinen Sohn für abgefeimte Betrüger halten will, muss man schliessen, dass Rembrandt in der Zeit von 1656—1660 die hier erwähnten Bilder nicht gemalt haben kann und dass die auf diesen Bildern etwa vorhandenen Daten später von anderer Hand irrthümlich hinzugefügt worden sind, sowie, dass andere Bilder, welche von den bedeutendsten unserer Herrn Specialisten und Rembrandt-Kenner als „der Technik nach in diese Jahre gehörig" hier eingereiht worden sind, nicht die Berechtigung haben, ferner in dieser Zeit genannt zu werden.

Dass Rembrandt in dem genannten Zeitraume (von 1656 bis 1660) durchaus keine nennenswerthen Einnahmen gehabt haben kann, welche ihn in den Stand gesetzt hätten, seinen Verpflichtungen nach irgend einer Richtung hin nachzukommen, geht ferner aus der folgenden Geschichte hervor, welche sein Verhältniss zu Jan Six berührt, das von vielen Kunstschriftstellern in so schöner, phantasievoller Weise behandelt worden ist.

Dass dieser vermögende Mann, der im Jahre 1656 Regierungs-Commissarius war — aber erst im Jahre 1691 Bürgermeister von Amsterdam wurde — der „Maecenas" Rembrandt's gewesen sei oder in einem Freundschafts-Verhältnisse zu ihm gestanden habe, lässt sich nicht nachweisen. Es kann nur festgestellt werden, dass beide bekannt mit einander waren und dass Rembrandt jenen bisweilen be-

suchte oder von ihm eingeladen worden sein mag. Auch soll Rembrandt ein Drama des Jan Six, „Medea", illustrirt haben.[1]) Der Verkehr Rembrandt's in dem Hause des Jan Six wird zumeist daraus gefolgert, dass sich in einem Album, welches sich noch jetzt in den Händen der Familie Six befindet, Zeichnungen von Rembrandt's Hand vorfinden sollen[2]). Wer indessen daraus auf intimere Beziehungen zwischen J. Six und Rembrandt schliessen will, muss bedenken, dass auch andere Maler, wie Lievens, Ferdinand Bol und Flinck, in demselben Album mit Handzeichnungen vertreten sind. Lievens und Bol zeichneten sogar das Portrait der Margaretha Tulp, der Gattin des Six, woraus man leicht schliessen könnte, dass diese beiden Künstler in einem noch näheren Freundschafts-Verhältnisse als Rembrandt zu der Familie des Jan Six gestanden hätten, da letzterer nur durch Landschaften vertreten sein soll.

Sicher ist es, dass Rembrandt seine Bekanntschaft mit dem Herrn Regierungs-Commissarius dazu benutzte, diesen um ein Darlehn von 1000 Gld. anzugehen, welches ihm im März des Jahres 1655 unter der Bedingung gewährt wurde, dass Rembrandt das Capital mit 5 pCt. zu verzinsen und in zwei Jahren zurückzuzahlen habe.

Da wir bereits wissen, dass Rembrandt von dem Termin seiner Vermögens-Abtretung ab von seinem Sohne und Hendrickje alimentirt werden musste, weil er selbst nichts verdiente, so finden wir es ganz verständlich, dass Rembrandt weder die ausbedungenen Zinsen abzutragen vermochte, noch dass er im Jahre 1657 das geliehene Capital zurückgeben konnte. Jan Six bewährt sich indessen in

[1]) Mir sind die betreffenden Stiche leider unbekannt.

[2]) Diese Zeichnungen habe ich leider ebenfalls nicht gesehen.

Rembrandt's Unglückszeit durchaus nicht als dessen nachsichtiger Freund oder hochsinniger Gönner, als welcher er vielfach gepriesen worden ist, sondern erweist sich als dessen unnachsichtigster Gläubiger, der ihm keinen Ausstand bewilligt, sondern zu baldiger Bezahlung drängt. Aus dieser Thatsache geht hervor, dass nur die Sage ihn zu Rembrandt's bestem Freund gemacht und die Nachwelt ihn wider die Wahrheit zu seinem „Maecenas" gestempelt hat.

Rembrandt, der sich sonst nicht so leicht durch einen Gläubiger überrumpeln oder ausser Fassung und Gewohnheit bringen liess, sondern jeden anderen durch Ausflüchte, Versprechungen etc. zu einem hoffnungsvollen, geduldigen Abwarten zu bewegen wusste, bemüht sich in diesem Falle thatsächlich, die schuldigen 1000 Gld. für Herrn Jan Six möglichst schnell aufzutreiben. In dem reichen Kaufmann Ornia findet er einen Mann, der ihm die betreffende Summe vorstrecken will, wenn er im Stande sei, ihm einen sicheren Bürgen zu stellen. Den Bürgen findet Rembrandt in seinem langjährigen Freunde, dem Maler und Kunsthändler Ludewik van Ludick. Rembrandt erhält darauf von Ornia das gewünschte Geld und verpflichtet sich, die betreffende Schuldsumme, welche dieser an Jan Six direct auszahlt, unter denselben Bedingungen wie gegen Six zu verzinsen und zwei Jahre später (also i. J. 1659) abzuzahlen.

Die Jahre schwanden indessen dahin, ohne dass in Rembrandt's Lage eine günstige Veränderung eingetreten wäre; und so ist es erklärlich, dass er wieder mit den Zinsen im Rückstande geblieben war, das Capital erst recht nicht zahlen konnte, und dass der Kunsthändler van Ludick seiner Pflicht als Bürge nachkommen und zur festgesetzten Zeit an Rembrandt's Stelle Zahlung leisten musste. Im März des Jahres 1659 fordert van Ludick darauf von Rembrandt

die Anerkennung dieser Schuld, welche inzwischen auf 1200 Gld. angewachsen war, da van Ludick die rückständigen Zinsen hatte mitbezahlen müssen. Van Ludick macht nun den Vorschlag, Rembrandt möge diese Schuld bei ihm binnen 3 Jahren in Ratenzahlungen tilgen und dieselbe zu leichterem Ausgleiche theilweise durch Malereien und theils durch Geld abtragen. — Auf diesen Vorschlag geht Rembrandt ein und verspricht vor dem Notar, seinen Verpflichtungen nachzukommen und insbesondere ein Oelbild von „David und Jonathan" — „das er bereits unter den Händen hat" — für van Ludick fertig zu malen und in einem Jahre an diesen abzuliefern.

Wir sehen jedoch abermals die Jahre vergehen, ohne dass Rembrandt seinen Versprechungen nachkommt; damit aber gewahren wir zugleich, dass Rembrandt's Geldverlegenheit sich über den erstgenannten Zeitraum von 4 Jahren auszudehnen beginnt — und dass dieselbe sogar über das Jahr 1661 hinausreicht, welches bisher eines der glänzendsten Ruhmesjahre in Rembrandt's Leben bedeutete und welches die Kunstgeschichte nach voller Gebühr gewürdigt hat; — denn in diesem Jahre soll er die „Staalmeester" gemalt haben, jenes unvergleichliche, weltberühmte Portraitgruppenbild, in welchem mit den verhältnissmässig einfachsten Mitteln die angemessenste malerische Wirkung bei geistvollster Charakteristik der dargestellten Personen erreicht ist. Andere vorzügliche Portraitstücke reihen sich dem genannten ausserordentlichen Bilde an und verbürgen dem Meister, der sie schuf, eine Einnahme von etwa 3600 Gld.

Auch in den folgenden zwei Jahren müsste Rembrandt, wenn wir allein die Portraits berechnen, welche in diesen Jahren entstanden sein sollen, noch etwa 2000 Gld. verdient

haben. Und dennoch wiederholt sich dieselbe Misere, die gleiche Zahlungsunfähigkeit. Ja, seine Geldnoth ist so dringend, er bedarf eine kleine Geldsumme zu irgend einem Zwecke so nöthig, dass er sich deshalb nicht scheut, im October des Jahres 1662 das Grab seiner verstorbenen Frau, „in welchem ihre Gebeine ruhen," an den Grabmacher der Oude-Kerk zu verkaufen. — Wie mag dieser Verkauf des Grabes seiner Mutter auf das Herz des Sohnes gewirkt haben? —

Sollte Rembrandt, wenn er durch das Malen von Portraits im Jahre 1661 die Summe von 3600 Gld. und im Jahre 1662 bis zum October etwa 700 Gld. verdient hatte, wirklich so völlig pietätlos gewesen sein, das Grab seiner Frau zu verkaufen, ohne dass er also in der grössesten Geldnoth gewesen wäre?

Es ist nicht zu erweisen, welchen Gebrauch Rembrandt von den erwähnten Summen — als ein Ehrenmann — gemacht haben könnte, da er sie nicht dazu benutzte, seine Schulden abzutragen. Man sollte meinen, van Ludick, der ihm als ein Freund in der Noth beigestanden, sich für ihn verbürgt, ihn dadurch vielleicht vor dem Schuldgefängnisse bewahrt hatte und der in Folge dieser Bürgschaft Zahlung für ihn leisten musste, hätte der erste sein müssen, dem er den gehabten Schaden mit Hilfe seiner grösseren Einnahme zu vergüten suchte. — Diese Folgerung aber trifft nicht zu, Rembrandt macht in diesen Jahren weder an van Ludick noch an einen anderen seiner Gläubiger irgend eine Abzahlung. Wollen wir Rembrandt also nicht für einen pietätlosen Wicht und ehrlosen Charakter halten, so müssen wir bezweifeln, dass er in den Jahren von 1661—62 die betreffenden vorzüglichen Portraits gemalt und die ihm daraus zustehenden bedeutenden Einnahmen gehabt hat.

Im Jahre 1662 verlangte van Ludick eine neue Regelung der alten Geldsache. Rembrandt war seinen Verpflichtungen und Versprechungen also nicht nachgekommen.

In dem betreffenden, vor dem Notar Listingh aufgenommenen Actenstücke vom 28. August 1662 erfahren wir zunächst von zwei Bildern, welche Rembrandt in der letztgenannten Zeit gemalt hat und, wie es scheint, im Interesse der Compagnie veräussert. Rembrandt hat diese Bilder dem van Ludick zu Kauf und Umtausch angeboten und sie werden als „Christnacht" und „Beschneidung" angeführt. Der Preis für beide wird auf 600 Gld. geschätzt und wurde bis auf 118 Gld. durch van Ludick mit „Radirungen und Platten", welche Rembrandt — wohl für die Compagnie — erhielt, ausgeglichen. Die genannten 118 Gld. aber wurden von van Ludick zurückbehalten, damit Rembrandt den „Beschneider" „fertig malen und verbessern solle, so wie es sich gehört."[1]) Geschähe dieses nicht, so würden die zurückbehaltenen 118 Gld. von van Ludick auf Rembrandt's Schuld abgerechnet werden, so dass dieselbe alsdann nur noch 1082 Gld. betrüge.

Daraus, dass Rembrandt die genannten 118 Gld. niemals ausgezahlt erhält, geht hervor, dass er das Bild nicht fertig gemalt hat. —

In derselben Notariatsverhandlung verspricht Rembrandt dem van Ludick auch ein Portrait zu malen, und schliesslich

[1]) Das betreffende Bild der „Beschneidung" ist vielleicht das im Besitze des Earl Spencer zu Althorp in England befindliche, welches die Jahreszahl 1661 trägt. — C. Vosmaer nennt dieses in seinem Buche als „Skizze" und Dr. Bode meint, es mache in seiner weichen, flüchtigen Malweise einen geradezu skizzenhaften Eindruck. — Dieses Bild scheint, nach diesen Urtheilen zu schliessen, unvollendet geblieben zu sein.

verpflichtet er sich, ihm ein Viertel seines Verdienstes von seiner „für das Stadthaus zu liefernden Malerei" abzugeben,[1]) sowie die Hälfte von allem anderen, das er durch Malerei verdienen werde, vom Januar 1663 ab, bis die Schuld getilgt ist.

Leider wird diese Schuld aber durch Rembrandt niemals getilgt, denn Rembrandt malt und zahlt auch ferner nicht. — Bei Betrachtung dieser Thatsachen erscheint uns Rembrandt nach und nach als ein ganz anderer, als der, den wir bisher in „seinen Werken" schätzten. Er scheint in seiner letzten Lebenszeit keine Freude mehr an der Arbeit gehabt zu haben, malt nur noch höchst wenig und das wenige skizzenhaft.

Seine Stimmung war umdüstert, krankhaft — ob er körperlich krank war, lässt sich nicht feststellen. — Wem es tröstlich ist, dies zu seiner Entschuldigung anzunehmen, der möge es thun! Diese Annahme gäbe eine Erklärung für seine geringe Leistungsfähigkeit, und seine Handlungsweise gegen van Ludick würde alsdann milder beurtheilt werden können. — Nehmen wir dagegen an, er sei gesund und kräftig gewesen und habe thatsächlich gemalt, aber alle ihm aus seiner Arbeit zufliessenden Geldbeträge unterschlagen, — so müssen wir Rembrandt für einen unverbesserlichen, ordinären Betrüger halten.

Der langmüthige van Ludick, der von vorn herein auf eine Verzinsung der 1200 Gld. keine Ansprüche erhoben und sich sodann 5 Jahre mit dieser Geldangelegenheit herumgeärgert hatte, bekommt die Geschichte endlich satt, ver-

[1]) Rembrandt mag sich vielleicht im Jahre 1662 bemüht haben, einen Auftrag für die zur Ausschmückung des kleinen Kriegsrathssaales des Stadthauses geplanten Malereien zu erhalten, er ist jedoch mit einem solchen nicht betraut worden.

klagt Rembrandt und erhält im Jahre 1664 ein richterliches Urtheil.

Bei Rembrandt's fortgesetzter Insolvenz war das Recht auf Pfändung allerdings illusorisch — das wusste van Ludick — er hatte auch erfahren, dass man sich auf Rembrandt's Versprechungen, er werde seine Schuld durch Malereien abtragen, nicht verlassen konnte. Er wollte darum mit Rembrandt nichts mehr zu thun haben und verkaufte die betreffende Forderung an den Kaufmann Harmen Becker, um etwas von seinem Gelde zu retten, für weniger als 50 %. An Geldes statt erhält er von letzterem ein Stück Tuch im Werthe von 500 Gld.

Rembrandt, der dies erfährt, macht sogleich den Versuch seine Zahlungsverpflichtung ebenfalls auf 500 Gld. herabzusetzen und lässt deshalb die Thatsache des Verkaufes jener Schuldforderung von 1082 Gld. für ein Stück Tuch im Werthe von 500 Gld. vor dem Notar durch zwei Zeugen bestätigen. — Dies hilft ihm aber nur wenig — dennoch erreicht er dadurch immerhin einen vierjährigen Aufschub seiner Zahlungsverbindlichkeit.

Im Jahre 1668 sieht er sich aber endlich doch genöthigt (diesmal vor dem Notar Merhout) anzuerkennen, dass er in Wahrheit dem van Ludick 1082 Gld. zu zahlen verpflichtet war und nun verpflichtet ist, diese Summe an Harmen Becker zu zahlen. In diesem Termin verspricht Rembrandt abermals alles Mögliche: zwei Drittel der Schuldsumme will er in Geld und ein Drittel in Malereien (die aber von Rembrandt selbst gemacht sein sollen, wie H. Becker verlangt,) bezahlen. Zur Sicherheit seines Gläubigers stellt er seinen Sohn Titus, welcher durch den Vertrag der Handels-Compagnie sein Prinzipal war, als Bürgen (den 4. Juli 1668).

Walter Scott, der geniale grosse Dichter, hielt es für eine Ehrenpflicht eine Schuld zu tilgen, bei welcher sein Name engagirt war. Er wollte den Leuten, welche bei einem Unternehmen seines Freundes Geld verloren hatten, dieses zurückerstatten und liess es sich nicht genug sein, dass er selbst sein sehr bedeutendes Vermögen dabei eingebüsst hatte und darüber hinaus zu keiner weiteren Leistung verpflichtet war. Hier sehen wir einen Mann, der ohne Aufhören arbeitet und sich über das Maass seiner und der menschlichen Kräfte überhaupt anstrengt um einer Ehrenpflicht nachzukommen, — der auf allen Lebensgenuss verzichtet um dieses Zweckes willen und der den übermässigen Anstrengungen erliegt, welche er sich freiwillig auferlegte, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen. —

Rembrandt dagegen hat für den Begriff der Ehre überhaupt kein Verständniss; ihm mangelt sogar das Gefühl der Scham. Er giebt die verschiedensten Versprechungen ohne den Willen in sich zu tragen dieselben zu erfüllen, — er bricht sein gegebenes Wort, — fühlt sich durch keinerlei Verpflichtungen gebunden, — kurz er zeigt sich als ein Mensch ohne Grundsätze, — ohne Ideal, — ohne Charakter. Dieser Mann kann nimmermehr der Autor jener gemüthstiefen und geistvollen Kunstwerke sein, welche Jahrhunderte überdauert haben und von der gebildeten Welt jetzt mehr denn je bewundert werden. Bei dem Vergleiche mit Walter Scott gewahrt man die abgrundtiefe Kluft, welche Rembrandt von den grossen und guten Charakteren aller Nationen trennt, und der Zwiespalt zwischen seiner Person und den ihm zugeschriebenen Werken macht sich doppelt fühlbar hinsichtlich der Einheitlichkeit der Geisteswerke und der Handlungen hervorragender Männer, welche in jeder Beziehung als Zierden ihres Volkes und der Menschheit

gelten können. Der Meister aber, dem jene vorzüglichen Bilder zugeschrieben werden, muss betreffs seiner geistigen Veranlagung und seines Charakters zu seiner Würdigung den Vergleich mit den ersten Geistern aller Völker aushalten können, in deren Reihe er als Autor dieser Werke gesetzt wird.

Was alle grossen Männer ausgezeichnet hat, ist eine gewisse Gewalt ihrer Persönlichkeit oder doch wenigstens Charakterstärke gewesen. Sie alle haben ein festes Gepräge gehabt, Willensstärke, welche sich auf ein praktisches Thun und ein Ueberwinden von Schwierigkeiten bezogen hat, nicht auf ein Vermeiden von Unbequemlichkeiten: Kraft, Siegeswillen und Siegesbewusstsein hat sie gekennzeichnet, — ein fester Glaube an sich selbst und an die Gewalt ihrer Ideen, — nicht aber ein weichliches und feiges Ausweichen vor den Consequenzen ihrer Handlungen. Das Gepräge eines grossen, bedeutenden Mannes lässt Rembrandt ganz vermissen. Er rafft sich niemals zu einiger Thatkraft auf, sondern versinkt in schwächliche Thatenlosigkeit. Die uns bekannte Schuld von 1082 Gld., welche sich durch 13 Jahre seines Lebens zieht, wird von ihm nie ausgeglichen, und sein Sohn Titus, welcher sich, wie wir wissen, für ihn verbürgt hatte, musste endlich für dieselbe aufkommen, wie aus einem Protokoll hervorgeht.

Ob Titus seinen Kunsthandel mit Glück betrieben haben mag, erfahren wir nicht. Jedenfalls war Titus von seiner Volljährigkeit ab nicht ohne Mittel. Der zweite Vormund, welcher für ihn ernannt wurde, als seinem Vater die Vormundschaft über ihn entzogen worden war, rettete ihm einen Theil seines mütterlichen Vermögens, indem er in dem Processe, welchen Rembrandt's Gläubiger Witsen und Hertsbeek gegen die Waisenkammer wegen Auszahlung ihrer

Forderungen angestrengt hatten, geltend machte, dass auf den Gütern Rembrandt's eine stillschweigende Hypothek zu Gunsten seines Sohnes Titus geruht habe. Dieser Ansicht schlossen sich die Richter an, und Witsen musste die 4200 Gld., welche er aus dem Verkaufe von Rembrandt's Habe bereits ausgezahlt erhalten hatte, später für Titus an die Waisenkammer wieder herausgeben. Der Process zog sich unendlich in die Länge, da er durch alle Instanzen hindurch bis vor den hohen Rath gebracht wurde. Erst im Jahre 1667 war er beendet.

Im Jahre 1665 aber erhielt Titus, der in diesem Jahre majorenn geworden war, 6952 Gld. von der Waisenkammer ausgezahlt.

Im Jahre 1666 verheirathete er sich, starb aber bereits zwei Jahre später im Alter von 26 Jahren mit Hinterlassung eines Töchterchens. Sein Vater überlebte ihn um ein Jahr und wenige Wochen. Aus Rembrandt's letztem Lebensjahre ist uns keine sichere Nachricht mehr erhalten.

Erst nach seinem Tode erfahren wir noch Einiges über seine derzeitigen Verhältnisse.

Seine Hinterbliebenen, die Schwiegertochter und seine im Concubinat erzeugte Tochter Cornelia, erklären die Erbschaft Rembrandt's nicht antreten zu wollen[1]) und strecken das Geld für sein Begräbniss vor.

Für den Fall, dass sich Gläubiger melden und sich aus dem Nachlasse Rembrandt's bezahlt machen wollten, wurde sofort nach Rembrandt's Tode, am 5. October 1669 durch den Notar Steehman von der Hinterlassenschaft des Titus

[1]) Weil sie nicht für des Verstorbenen Schulden aufkommen wollten.

van Rijn zum Schutz der Hinterbliebenen ein Inventar aufgenommen, damit diese Güter zum Schaden der Wittwe und des hinterbliebenen Töchterchens nicht mit Rembrandt's hinterlassener Habe identificirt werden konnten. Ausser Witsen und Hertsbeek waren noch verschiedene andere Gläubiger vorhanden.[1]) Dieselben scheinen jedoch alle mit Rembrandt's Verhältnissen zur Genüge bekannt gewesen zu sein, sodass sie sich nach Rembrandt's Tode mit ihren Ansprüchen nicht erst meldeten.

Der eben erst ernannte Vormund von Titus van Rijn's nachgelassenem Töchterchen kannte diese Verhältnisse jedoch nicht genügend und glaubte daher, es müssten noch irgend welche werthvollen Gegenstände — vielleicht Oelbilder — im Nachlasse Rembrandt's vorhanden sein. Er beschloss daher, zur Wahrung der Erbansprüche seines Mündels, eine Inventarisation von Rembrandt's Hinterlassenschaft vornehmen zu lassen. — Die mit den Verhältnissen genau vertrauten Vormünder[2]) von Rembrandt's Tochter Cornelia aber liessen ihm durch einen Notar verkündigen,[3]) „dass das vergebliche Mühe sein würde, da nichts oder doch beinahe nichts zu inventarisiren sein würde."

---

[1]) z. B. Cattenborch, mit einer Wechselforderung von 1045 Gld. v. J. 1654. Daniel Franszen, mit einer Forderung von 3150 Gld. v. Mai 1656. Christian Dussart, mit einer Forderung von 600 Gld. Für letzte Summe hatte sich Titus verbürgt und dieselbe wird aus dessen Nachlasse beglichen. Es ist fraglich, ob die ersten beiden Summen während des wirthschaftlichen Niederbruches und in einer Zeit der Arbeitslosigkeit von Rembrandt bezahlt werden konnten.

[2]) Diese waren bereits zu Rembrandt's Lebenszeit ernannt, da Rembrandt wegen fortgesetzter Insolvenz nicht Vormund seiner Kinder sein konnte.

[3]) Siehe Oud-Holland, Jahrgang II, Ablief. 2, S. 101 ff.

Das in dieser Angelegenheit aufgenommene Actenstück lautet wie folgt[1]): „Heute den 9. Dezember 1669 habe ich, J. Spitthof, Notar etc., — mich mit den nachgenannten Zeugen in das Haus und zu der Person des Herrn François Bijler verfügt und demselben im Namen des Abraham Francen und Christian Dussart, den Vormündern über Cornelia van Rijn, nachgelassenes[2]) Töchterchen der Hendrickje Stoffels, von van Rijn erzeugt, — vorgelesen und eingehändigt was folgt:

In dem Sterbehause des Rembrandt van Rijn sind keine anderen Güter gefunden worden, als solche, welche gemäss dem aufgerichteten Compagnie-Vertrage (zwischen Titus van Rijn und Hendrickje Stoffels) allein das nachgelassene Töchterchen des Titus van Rijn sowie dasjenige der vorgenannten Hendrickje Stoffels betreffen, in keinem Theile aber den vorgenannten Rembrandt van Rijn, als allein seine Kleider in Leinwand und Wolle und die Malgeräthschaften, deretwegen die Insinuanten keine weitere Inventarisation geschehen zu lassen zugestehen werden etc.“ —

Im Weiteren heisst es, dass, wenn dennoch etwas derartiges geschehen sollte, die genannten Vormünder die Nullität dessen erklären würden und Kosten, Schaden etc. von sich abweisen.

Aus diesem Actenstücke geht hervor, dass Rembrandt völlig arm gestorben ist und ausser seinen Kleidern und Malgeräthschaften keinen Besitz hinterlassen hat, — nicht

---

[1]) In der Hauptsache wiedergegeben mit Hinweglassung der Floskeln.

[2]) Hendrickje muss inzwischen gestorben sein. Vom J. 1661 fehlen die Nachrichten über sie; in dem genannten Jahre machte sie ihr Testament. Ihr Sterbejahr ist bis jetzt nicht bekannt geworden.

einmal etliche Oelbilder. — Er ist am 8. October 1669 beerdigt worden.

Das am 5. October 1669 aufgenommene Inventar bezeugt, dass sich Titus im Besitze einer wohnlichen Häuslichkeit befunden hat. Unter dem Hausrath werden die Portraits Rembrandt's, Saskia's und des Titus genannt und zwei Bildnisse von Bo .? — (vielleicht von Bol) — angeführt.[1]) Alle übrigen Kunstwerke sind „in drei besondere Kammern („bovenkamern," Oberstuben) gesetzt und die Thüren zugeschlossen worden."

Die Herren de Roever und Bredius, welche die hier angeführten und dieser Darstellung des Lebensganges Rembrandt's zu Grunde liegenden Actenstücke zum grossen Theil aufgefunden, veröffentlicht und mit einem begleitenden Text versehen haben, bedauern, dass sie nicht einen Blick in die „drei verschlossenen Kammern" werfen können.

In Folgendem führe ich der Herren eigene Worte an: „Was würden wir nicht darum geben, könnten wir uns nochmals in die künstlerisch gruppirte und reich geschmückte Umgebung versetzen, wo der grosse Fürst der Kunst arbeitete."

Herr de Roever nimmt an, dass die eine der drei „bovenkamern" Rembrandt als Atelier gedient habe.[2])

Es wäre ein Irrthum, wenn man der Ansicht sein wollte, dass in diesen „drei Kammern" ausser anderen Kunstwerken noch mehrere Bilder von Rembrandt's Hand aufbewahrt worden sind.

Denn aus dem vorhandenen und eben angeführten Actenmaterial geht mit Evidenz das Gegentheil hervor.

---

[1]) Das Actenstück ist beschädigt und der Name des Künstlers nur als Rudiment vorhanden.

[2]) Oud-Holland, Aufsatz von de Roever „Rembrandt's Sterbehaus".

Wenn Rembrandt seit dem December des Jahres 1660, in welcher Zeit er bekannte, seinem Sohn Titus 950 und Hendrickje Stoffels 800 Gld. schuldig zu sein, noch nicht die gesammte Schuld abgezahlt hatte, dann würden die eventuell von Rembrandt gemalten Oelbilder, — wenn nach seinem Tode von solchen eine grössere Anzahl vorhanden gewesen wäre, deren Werth die Schuldsumme augenscheinlich überstiegen hätte, besonders aufgeschrieben und taxirt worden sein, da sie mehr als alles andere das Interesse der Gläubiger auf sich gelenkt haben würden. Sie würden verkauft und der Ueberschuss würde den Gläubigern übergeben worden sein. Die beiden Vormünder der Cornelia aber wissen es ganz genau, dass Rembrandt so gut wie nichts hinterlassen hatte und dass alle vorhandenen Kunstsachen allein dem bekannten Compagnie-Verbande angehörten.

Hatte Rembrandt dagegen die Schuld gegen seinen Sohn und die Hendrickje bereits getilgt, so gehörten die etwa vorhandenen Oelbilder von seiner Hand unter allen Umständen den Gläubigern, und weder die Wittwe des Titus noch die Vormünder der Cornelia würden es gewagt haben, diese Bilder zu verheimlichen und den Ertrag aus denselben den Gläubigern oder die Controlle über Rembrandt's Hinterlassenschaft dem Vormunde der Titia (der Tochter des Titus) zu entziehen.

Unter diesen Umständen kann also nur angenommen werden, dass es mit der Erklärung der beiden Vormünder der Cornelia seine Richtigkeit hatte und dass Rembrandt ausser seinem Malgeräth, seinen Kleidern — und einigen Skizzen vielleicht — nichts hinterliess.

Aus den thatsächlichen Lebensschicksalen Rembrandt's, wie sie in dem Vorangegangenen, getreu den allein zuver-

lässigen Quellen entsprechend, dargestellt wurden, — so wie aus Rembrandt's jeweiligem Verhalten geht hervor, dass er der ideale Mensch und der hochstehende Charakter nicht gewesen ist, als welcher er von Koloff ab von unseren Kunsthistorikern geschildert worden ist. Man hat diesen edlen, schönen Charakter, die hohe, starke und liebevolle Seele aus den ihm zugeschriebenen Historienbildern und Radirungen hochethischen Inhaltes herausgelesen und alle gegentheiligen Meinungen und Nachrichten über den Menschen Rembrandt verworfen, weil man mit Recht annahm, der Künstler „Rembrandt" und der Mensch dieses Namens könnten nicht zwei ganz verschiedene Seelen besessen haben, — sondern diese Kunstwerke müssten die Producte einer einheitlichen, hochgestimmten, reinen Seele gewesen sein — und eben deshalb könne Rembrandt nur einen edlen, schönen, wohlgebildeten und guten Charakter besessen haben.

Diese Ansicht hatte so lange ihre vollgiltige Berechtigung, als keine authentischen Beweise dafür vorhanden waren, dass der Mensch Rembrandt jenem aus den Kunstwerken construirten edlen Charakter nicht entsprach.

Die Beweise aber für das Gegentheil der schönen Annahme sind erdrückend.

Und dennoch behält Koloff im Allgemeinen Recht, als Menschenkenner und Idealist. — Solche Werke können nur aus einem einheitlichen, grossen und guten Geiste entsprungen sein, und es ist ein Hauptzweck meiner Arbeit, dies endgiltig zu erweisen und die scheinbaren Widersprüche dieser Behauptung hinsichtlich Rembrandt's zu lösen.

VI. Capitel.

Zur Charakteristik Rembrandt's.

Die jüngst veröffentlichten Acten geben ein nahezu vollständiges Bild von Rembrandt's Leben und Treiben: denn vom Jahre 1631 ab bis zum Jahre 1669 besitzen wir jetzt fast aus jedem Jahre eine oder mehrere wichtige und sichere Nachrichten von seinen thatsächlichen Lebensumständen, sowie über sein diesbezügliches Verhalten, seine gewohnheitsmässige Handlungsweise, — kurz von seinem Charakter. Darnach ist Rembrandt freilich ein Mensch ohne moralisches Knochengerüst, ohne ethische Grundsätze, ohne Pflicht- und Rechtsgefühl.

Das, was die Verhandlungen vor den verschiedenen Notarien aufdecken, die in seiner Gegenwart oder ohne dieselbe aufgenommen worden sind, ist bedeutend gravirender als der Inhalt der immerhin ziemlich harmlosen Erzählungen der alten Biographen Rembrandts, die nach ungenauen mündlichen Berichten einige Umrisse seiner Gestalt und seines Charakters zeichneten.

Sandrart hatte Rembrandt persönlich kennen gelernt und berichtet die Wahrheit, wenn er erzählt,[1]) Rembrandt

[1]) S. Sandrart „Teutsche Akademie", Cap. XXII, S. 326.

habe „seinen Stand gar nicht wissen zu beobachten und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gehalten, daher er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen.“ Dies ist jedoch nicht so schlimm, als wenn aus den Acten positiv hervorgeht, dass Rembrandt — seit dem Jahre 1650 etwa — von den feineren Leuten seines Umganges (wahrscheinlich wegen seiner anstössigen häuslichen Verhältnisse) nicht mehr besucht wurde. Ferner bezeugen die Acten, dass Rembrandt wortbrüchig war und dass sich Niemand auf ihn verlassen konnte. Was seinen Lebenswandel angeht, so erfahren wir aus denselben Quellen, dass er nach dem Tode seiner Frau zunächst zu der Amme seines Sohnes, einer Trompeterswittwe, in einem nicht leicht misszuverstehenden Verhältnisse stand. Nach einigen Jahren trieb er dieselbe aus seinem Hause, um ein junges Mädchen als seine Wirthschafterin anstellen zu können. Nun erhob aber die Trompeterswittwe Ansprüche auf lebenslängliche Pension, und es entbrannte ein heftiger Streit zwischen ihr und Rembrandt über die Höhe dieses Jahrgehaltes, welcher zu sehr ärgerlichen Scenen vor verschiedenen Zeugen führte, in welchen sie mit „harten Worten auf Rembrandt losfährt“ und ihm heftige Vorwürfe macht.[1]) Ob sie je etwas von dem ihr versprochenen Jahresgehalte ausgezahlt erhalten hat, erfahren wir nicht.

Im Jahre 1650 erschien sie vor einem Notar und liess sich einen Contract-Entwurf anfertigen, den sie Rembrandt vorlegen lassen wollte, um ihn zu vermögen, ihr ein Jahresgehalt von 160 Gulden zu zahlen und 200 Gulden ausserdem auf einmal, damit sie ihr Hab und Gut, das sie ihres

[1]) Siehe Oud-Holland, „Neue Beiträge zu Rembrandt's Lebensgeschichte“, Jahrgang 1885.

Lebensunterhaltes wegen habe versetzen müssen, wieder für sich einlösen und retten könne[1]).

Ein von Rembrandt unterschriebener derartiger Contract ist jedoch nicht vorgefunden worden.

Indessen war Hendrickje Stoffels Rembrandt's Wirthin und zugleich seine Geliebte geworden. Dies ist die sogenannte „Bäuerin aus Ransdorp", welche Houbraken für Rembrandt's Frau hält und von der anderweitig erzählt wird, er habe sie zuerst als Dienstmädchen ins Haus genommen, um ihre Ehrlichkeit und Sparsamkeit zu erproben, sowie ihre Geschicklichkeit im Kochen, Waschen und anderen nützlichen Dingen kennen zu lernen, bevor er sie geheirathet hätte. Das letztere hat Rembrandt allerdings unterlassen, und auch hierin bleiben jene Biographen hinter der Wirklichkeit zurück. — Einer unserer neueren Kunsthistoriker sagt zu dieser Angelegenheit: „Rembrandt dachte wohl altbiblisch in der ganzen Sache" — und damit soll Rembrandt entschuldigt sein.

Wie wenig seine Handlungsweise dem Sinne der biblischen Legende entspricht, geht aus seinen nunmehr ganz aufgeklärten Vermögensverhältnissen hervor. Er heirathet die Mutter seiner zwei Kinder[2]) deshalb nicht, weil er nicht des Willens und auch nicht im Stande war, das Vermögen seiner verstorbenen Frau an seinen Sohn auszu-

[1]) Bis zum Jahre 1650 also scheint Rembrandt ihr nichts gegeben zu haben. Auch in dieser Angelegenheit bemerkt man seine Methode, Rechtssachen zu verschleppen und dadurch das Recht der Gegenpartei illusorisch zu machen.

[2]) Hendrickje hatte ihm zwei Kinder geboren; das erste starb, das zweite, die bereits genannte Cornelia, blieb am Leben.

zahlen, was im Falle seiner Verheirathung laut Testament geschehen musste.

Nach der Meinung C. Lemcke's heirathet er nicht, „aus Furcht, eine zweite Saskia nicht mehr zu finden", — und — weil er seinem kleinen Söhnchen keine Stiefmutter geben wollte.[1])

Man kann indessen nicht wohl annehmen, dass das Concubinat, in welchem Rembrandt fortlebte, in pädagogischer Beziehung auf seinen Sohn günstiger eingewirkt haben sollte als eine eventuell von ihm eingegangene zweite Ehe. Welchen Eindruck müssen die Ereignisse des Jahres 1654 auf die Seele des 13jährigen Knaben gemacht haben?!

Bevor Cornelia in diesem Jahre geboren wurde, entbot der Kirchenrath der niederdeutschen Gemeinde Hendrickje Stoffels vor sich, weil sie sich „mit Rembrandt, dem Maler, in unzüchtigen Lebenswandel eingelassen habe".[2]) Sie kommt zwar erst nach der vierten Aufforderung, aber sie erscheint doch! und ist also nicht im Stande, sich dem in jenem Kirchenrath verkörperten öffentlichen Gewissen und der praktisch gewordenen versittlichenden Tendenz der calvinistischen Kirche zu entziehen. Sie wird nun „wegen ihres unsittlichen Lebens mit ihrem Herrn ernstlich ermahnt und gestraft und von dem heiligen Abendmahl ausgeschlossen".

Hier trifft nicht zu, was C. Vosmaer in seinem Werke über Rembrandt emphatisch ausruft: „Hätte dieses Mädchen

[1]) Titus war 1641 geboren und i. J. 1654 also 13 Jahre alt geworden.

[2]) Nach Kramm erhielt Rembrandt selbst vermuthlich deshalb keine Vorladung, weil er einer anderen Religionsgesellschaft angehörte, nach Baldinucci den Mennoniten.

Fornarina geheissen, alle Welt hätte ihr Portrait adorirt und diese durch das Gesetz nicht sanctionirte Liebe idealisirt". Der Analogie-Schluss aus dem Vergleiche mit Rafael ist verfehlt, denn Rafael lebte auf dem heissen Boden des zu seiner Zeit unsittlichen Rom als ein unverheiratheter Mann, der mit seiner Liebe Niemandes Gefühl, noch irgend welche Rechte verletzte oder gegen bestimmte Pflichten verstiess; Rembrandt dagegen lebte unter nordischem Himmel als Angehöriger eines Volkes von calvinistisch-sittlichen Grundsätzen,[1]) dem sein Verhältniss zum Aergerniss gereichte; vor allen Dingen war er aber persönlich nicht mehr frei, sondern hatte moralische und rechtliche Verpflichtungen gegen seinen Sohn und gegen seine verstorbene Frau, von deren Vermögen er laut Testament den Niessbrauch nur bedingungsweise hatte. Er umging durch sein Concubinat das Testament Saskia's und machte sich durch dieses Verhältniss des Vertrauensbruches und der Pflichtverletzung schuldig.

---

[1]) Ich will hier nicht constatiren, dass eine besonders sittenstrenge Zeit eine durchaus sittliche sei. Auch liegt es mir fern, mich zum Tugendrichter machen zu wollen. Es handelt sich hier besonders nur darum, festzustellen, in welchem sittlichen Verhältnisse Rembrandt zu seinen Zeitgenossen gestanden habe und welche Wirkung seine moralische Handlungsweise auf seine Zeitgenossen, wie sie nun einmal waren, nothwendiger Weise ausgeübt hat. In diesem Falle ist es wegen eines Verstosses gegen die herrschenden, allgemein anerkannten religiösen und moralischen Grundsätze (welche eine Zeit charakterisiren und durch welche die Maschine des öffentlichen Lebens erhalten wird und nur allein erhalten werden kann) zu einem öffentlichen Skandal gekommen, der zu allen Zeiten bei der sogenannten guten Gesellschaft am meisten compromittirt hat und dazu führte, dass der schuldige Theil von der Gesellschaft gemieden und ausgeschlossen wurde. Dass sich also eine feine Dame Amsterdams darnach noch sollte von Rembrandt haben malen lassen, ist kaum denkbar.

Um einer rechtlichen Verpflichtung aus dem Wege zu gehen, zog er es vor, moralisch zu fehlen. Auch durch die, für das arme Weib so peinigende Citation und Bestrafung lässt er sich keineswegs dazu bestimmen, sie zu heirathen.

Rembrandt's „Liebe" fehlt gänzlich der ideale Zug, der das Wesen und Thun Rafael's kennzeichnet, den die Musen und Grazien geleiteten, der als ein begnadeter Liebling der Götter auf den Höhen des Lebens wandelte und von den Menschen geehrt, geliebt und bewundert wurde.

Rembrandt war ein Plebejer, für dessen Liebesverhältniss sich Niemand erwärmen kann. — Rafael war ein Genius, der seine Liebe durch die Macht seiner Persönlichkeit für alle Zeiten in das Bereich des Idealen gezogen hat.

Kramm ist der Einzige, welcher die Dinge so sieht, wie sie liegen; er meint, die Thatsachen vom Jahre 1654 hätten allein genügt, Rembrandt in der guten Gesellschaft Amsterdams unmöglich zu machen und ihn in den Hintergrund zu stellen. Dies hat er öffentlich ausgesprochen, bevor noch die neuesten Acten veröffentlicht waren, welche bestätigen, dass sich Rembrandt's Freunde von ihm zurückzogen.

Vosmaer aber ist in seinem Urtheil aus Begeisterung weder Psycholog noch Historiker, denn die moralische Qualität einer Handlung bestimmt sich nach dem jedesmal waltenden Zeitgeist und nach dem allgemein-menschlichen Geist. Rembrandt aber ausnahmsweise zu beurtheilen, dazu liegt kein Grund vor, zumal das Motiv seiner Handlungsweise ein niedriges war.

Vergleichen wir nun weiter, was Campo Weyermann, dieser neuerdings arg geschmähte Biograph Rembrandt's, berichtet, mit der Wirklichkeit, so sehen wir wiederum, dass auch seine Erzählungen keineswegs bösartig sind, sondern

durchaus hinter den Thatsachen zurückbleiben. Er berichtet, Rembrandt sei sehr auf das Geld erpicht gewesen, so dass sich seine Schüler den Spass erlaubt hätten, kleine Geldstücke am Boden eines ziemlich dunkeln Ganges fest zu nageln. Rembrandt habe sich mehrfach darnach gebückt um dieselben aufzunehmen, was ihm natürlich nicht gelingen konnte, und dies habe die Heiterkeit der jungen Leute erregt. Diese Erzählung, welche die Habsucht Rembrandt's illustriren soll, setzt aber die Gewohnheiten oder den Charakter Rembrandt's lange nicht so sehr herab als die Thatsache, dass er anvertrautes Gut wie Eigenthum behandelt, dass er seine Versprechungen niemals hält und dass er in seinem späteren Leben sogar einen Betrug zu begehen sich nicht scheut. — Auch ist es eine Thatsache, dass die Herren Witsen und Hertsbeek den Rembrandt des Betruges anschuldigten, dass sie die Vermögensübertragung Rembrandt's an seinen Sohn für eine betrügerische Manipulation ansahen. Und es ist keine Frage, dass die gute Gesellschaft Amsterdams, soweit die Angelegenheit derselben zu Gehör gekommen war, die Ansicht der Kläger getheilt und den Rembrandt für einen Betrüger gehalten haben wird. Was dies — zumal der Process 9 Jahre dauerte — für den Portraitmaler Rembrandt nothwendig zu bedeuten hatte, ist klar: Hatte man vorher nicht gern eine nahestehende weibliche Person von Rembrandt portraitiren lassen, so liess sich jetzt auch kein anständiger Mann, der mit Witsen und den Kreisen der hohen städtischen Beamten nähere Bekanntschaft hatte, von Rembrandt portraitiren.

Wenn Baldinucci endlich versichert, Rembrandt sei in seinem Alter nach Schweden ausgewandert und dort verschollen, so wirft das kein so trübes Licht auf seine letzten Lebensjahre, als wenn wir aus den Acten erfahren, dass

Rembrandt an dem Platze seiner Wirksamkeit und seines anfänglichen Glanzes in Missachtung gerieth, dann unbeachtet blieb und zuletzt in Vergessenheit starb.

Es liegt also keine Veranlassung vor, den Charakter der alten Biographen Rembrandt's herabzusetzen, weil das, was sie über ihn in Erfahrung gebracht hatten, ungünstig lautete und sie solches nach bestem Wissen wiedererzählten. Uebrigens hat keiner der Herren, welche Rembrandt gegen seine ersten Biographen vertheidigt haben, aus dem Wesen der historischen Sage eingehend klar gestellt, wie über den hoch bewunderten Meister Rembrandt jene, seinen Charakter verunglimpfenden „Sagen" entstehen konnten, ohne dass ihnen etwas Wahres zu Grunde gelegen hätte. — Ja, die neuere kunstgeschichtliche Literatur hat alle Schriftsteller und Zeitgenossen Rembrandt's, die von diesem Maler nicht entzückt waren, im Grunde als Dummköpfe oder als niedrige Charaktere und hämische Seelen dargestellt, wie wenig auch diese Unterstellung zutrifft und von einem allgemeinen, die Möglichkeit jener damaligen grossen holländischen Culturblüthe in Betrachtung ziehenden Gesichtspunkte aus begriffen werden kann.

Aus fast allen aufgefundenen schriftlichen Zeugnissen über Rembrandt geht vielmehr hervor: er war nicht der herrliche Mensch, nicht der hochstehende Charakter, als welcher er von unsern Kunsthistorikern gefeiert wird, seit dieselben gleich Kolloff seine ganze Innerlichkeit, seine hohe Seele aus den ihm zugeschriebenen herrlichen Bildern hochethischen Gehaltes herauslesen.

Rembrandt, wie wir ihn kennen, war ein Mensch ohne Charakter und Seelengrösse und überhaupt ohne hohe Geisteskräfte. Der Zusammensturz seiner künstlich hinaufgeschraubten Verhältnisse lässt ihn nicht mannhaft aus der

Prüfungszeit hervorgehen, wir erkennen in ihm vielmehr einen kleinlichen, verbitterten, doch pfiffigen Menschen, dessen Art und Weise abstossend wirkt. Die Liebe zur Arbeit hatte er verloren, desgleichen das Vertrauen zu seiner künstlerischen Kraft.

Des Künstlers bestes Theil, die Unschuld seiner Seele, war dahin. Er hatte in sich selbst, in seinem Bewusstsein, welchen Namen das auch immer führe, — sei es Gewissen, Ehrgefühl, Geist, Gemüth —, sehr viele Niederlagen erlitten; er hatte, um mit Marc Aurels Worten zu sprechen, — sich selbst verschlechtert. Und auch ihm nicht, wie Niemandem, ist es gelungen seinen Erinnerungen zu entfliehen; denn der Mensch ist sein Gedächtniss. Rembrandt konnte sich von seinem Sturze niemals erholen.

Der grosse Triumphzug des Gedankens, der ideale Schwung der Phantasie, die nimmer ruhende, harmonisch rauschende Quelle des schaffenden Genius, das tiefe, reine, wahre und starke Gefühl — sie waren, wenn er sie je besessen, nicht mehr sein Theil.

Rembrandt benimmt sich im Jahre 1657 wie ein hilfloser Greis: er hält sich an die Werthe seines Sohnes und dictirt diesem jenes Testament[1]) in die Feder, nach dessen Inhalt die Gläubiger Rembrandt's, selbst wenn alle nahen Verwandten des Titus bei dessen ev. Tode bereits gestorben sein sollten, absolut nichts von dem Nachlasse erhalten sollen.[2]) Für Rembrandt selbst aber sichert das Testament bis zu seinem Tode den Niessbrauch dieses Vermögens;

[1]) Siehe Oud-Holland, Jahrgang 1887.

[2]) Sollte Rembrandt auf Veranlassung seiner Gläubiger etwa in Schuldhaft genommen worden und aus diesem Grunde so von Hass und Ungerechtigkeit gegen sie erfüllt gewesen sein?

auch solle er im Falle der Noth berechtigt sein, die Substanz desselben anzugreifen. Rembrandt sucht also in einem Alter von 51 Jahren (in der Zeit des höchsten künstlerischen Wissens und Könnens eines Malers, wie man annehmen sollte und auch für Rembrandt angenommen hat), Rettung in dem Testament seines 15jährigen gesunden Sohnes. — Dieser Mann, der sich selbst, sein besseres Theil verloren hatte, vermochte keine hohen Ideen mehr mit Pinsel und Farbe zu verwirklichen.

Wer aber „Jacobs Segen," die „Anbetung der Könige," den Bruyningh, den Jan Six, die Staalmeester und dergleichen zu malen im Stande war, — Bilder voll hoher, sittlicher Ideen, von gewaltiger Technik, voll hoheitsvollen Ausdruckes und kraftvollsten künstlerischen Vermögens, — der hätte in solcher Lage lieber in jeder beliebigen und vom Publikum etwa begehrten oder bevorzugten Stilart gemalt, wenn diese herrlichste malerische Stilart seinen Mitbürgern und Zeitgenossen etwa nicht gefiel oder genügte, als dass er so kläglich für die blosse Existenz kapitulirte.

Bei einem armen, kränklichen kleinen Handwerker, der alt und schwach geworden ist, fänden wir das vielleicht begreiflich, nicht aber bei einem grossen Genie, das noch unerreichte künstlerische Schöpfungen in seines „Hauptes gewölbter Welt" trägt.

Beethoven hatte das Unglück gegen sein Alter hin taub zu werden. Man könnte glauben, dass er mit dem Verluste des Gehörs die Hauptbedingung für seine Künstlerschaft eingebüsst habe. — In der That, wenn nämlich nicht die eigentliche Ursache aller künstlerischen Production der Geist selber wäre, mit dem man combinirt und schafft, das Gehör des Gehörs, das Sehen des Auges, die gestaltende Kraft, in der Ton, Farbe und Form schöpferisch lebendig werden!

Wenn dem gewaltigen Tonkünstler also auch das Organ der Tonwahrnehmung erstorben war, in seinem Geiste lebte die ganze Welt der Töne und gestaltete sich darin fort und fort zu gewaltigen Hymnen in reichster Klangfülle. Rembrandt war zwar im Vollbesitze seiner Sinnesthätigkeiten im gewöhnlichen Sinne, aber er hatte die Schaffenskraft und geistige Schaffensmöglichkeit eingebüsst. — Darum sehen wir ihn unthätig und verbittert seinem Ende entgegengehen. Von ihm kann man mit dem grossen englischen Dichter sagen: „Ein Mann, der nicht Musik hat in sich selbst, taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken, sein Herz ist dumpf wie Nacht und seine Seele schwarz wie Erebus. — Trau' keinem solchen!"

Noch bevor er alle seine Studienmittel und seine äusseren Güter einbüsste, hatte er bereits die Harmonie seiner geistigen Kräfte verloren. Die Hauptbestrebungen, welche ihn erfüllten, waren längst auf andere Dinge als auf seine Kunst gerichtet.

Der kritische Verstand aber wird mit gerechtem Zweifel darüber erfüllt, ob der Rembrandt, den wir aus den Berichten der Acten kennen lernten, der Schöpfer jener Kunstwerke hochethischen Gehaltes sein könne, welche die Seele rühren und ergreifen, zu denen die gebildete Menschheit mit Bewunderung aufblickt und die seinem Namen zugeschrieben werden.

Nach der bisher geltenden Ansicht und nach den vortrefflichen Bezeichnungen der meisten Bilder entwickelt sich Rembrandt (einiger Widersprüche hier nicht zu gedenken), wie man behauptet, zu immer grösserer künstlerischer Vollkommenheit; — nach den Ergebnissen der Acten aber beginnt er bald nach dem Tode seiner Frau,

kurz nach seinem 35. Lebensjahre, moralisch zu sinken, nach und nach zu versinken und unterzugehen. Bei der Betrachtung der ihm zugeschriebenen Geisteswerke müsste man zu dem Schlusse kommen, dass jene künstlerische Vervollkommnung und seine moralische Verschlechterung sich gleichzeitig vollzogen, — in derselben Person, in demselben Gehirn, demselben Geiste. — Was Rembrandt an moralischer Kraft verlor, gewann er an künstlerischem Vermögen! Und dazu liegt die künstlerische Vervollkommnung des betreffenden Meisters vor Allem auch in einer stetig bedeutsameren und veredelteren Auffassung der dargestellten Charaktere, welche — wie z. B. Christus — von dem Künstler doch sicher auch als Verkörperung des Moralprincips der Welt, als Sinnbild und Beispiel (im Kant'schen Sinne)[1]) des Guten, Edlen, Menschenwürdigen verstanden wurde. Der Geist des Künstlers erweitert und vertieft sich, nach den betreffenden Werken zu schliessen, in dem Grade, als sein Charakter schlechter und erbärmlicher wird! Die Verrohung seines Geistes ermöglicht ihm eine stetig verfeinerte Auffassung des geistigen und besonders seelischen Gehaltes der Natur- und Menschenwelt! Je mehr sich sein Bewusstsein von wahrer Menschlichkeit entfernt, desto intimer wird die Darstellung derselben; je geringer seine Fassungskraft für dieselbe ist, desto klarer kommt sie zum künstlerischen Ausdruck. Was er nicht in der Seele hat, das entquillt derselben unaufhörlich und gestaltet sich — durch diese rohe Hand hindurch — zu unsterblichen Werken. Was er nicht fühlt, das — kann er doch erjagen! In ergreifend stimmungsvollen Landschaften, in vornehmsten Portraits und hoheitsvollen Historienbildern bringt er den waltenden Geist der Welt zum wahren Aus-

[1]) Kant, Metaphysik der Sitten.

druck. „Was hier in schwankender Erscheinung schwebt, befestigt er mit dauernden Gedanken."

Das wunderbare Naturwesen Luft, Licht, Wasser, Erde in ihrem geheimnissvollen Leben belauscht er mit ahnungsvoller Seele: die Luft- und Nebelgeister sausen und brausen dahin oder huschen leise durch die stille Luft; — angstvoll bedrückend ruht ein Gewitter dumpf brütend über der Erde und nur ein Strahl der Sonne, — wie Hoffnung im Dunkel der Trübsal, — durchbricht siegend den Wolkenschleier. Dann wieder bannt er die letzte Abendgluth der Sonne zu ewig strahlender Pracht. —

Für das typische und individuelle Geistesleben des Menschen nach Alter, Temperament, augenblicklicher Gelegenheit und körperlicher Beschaffenheit findet der grosse Künstler stets den richtigen und angemessenen Ausdruck. Das Leben seines Volkes und die ethische Bedeutung der biblischen Geschichten erfasst er unter allen Künstlern mit einziger Tiefe, Geistesschärfe und wahrer Empfindung. Sein ganzes Leben scheint aufzugehen in Grübeln und Sinnen, Ersinnen und Dichten, Abwägen, Gestalten und Darstellen. Nach diesen Kunstwerken ist seine Phantasie reich wie sein Geist, alles ist angemessen, gross, tief, ernst und wahr. —

In Rembrandt's Leben aber, in seinen Worten und Werken ist fast lauter Lüge. —

Rembrandt, wie man ihn in unserer Zeit geschildert hat, insonderheit als Autor jener grossen Werke, welche ihm zugeschrieben werden, ist eine Instanz, eine Ausnahme und zwar in allen Beziehungen:

1. In moralischer Beziehung, denn seine moralische Beschaffenheit kommt in seinen angeblichen Hauptwerken nicht zur Geltung, während sonst die Werke eines Menschen die Ausgestaltung seiner Innerlichkeit sind.

2. Ist jener Rembrandt im Vergleich mit der gesammten Künstlerwelt ein Widerspruch gegen jede Möglichkeit einer künstlerischen Entwickelung, denn seine Phantasiekraft, sein Compositions-Talent bewegen sich — wenn man die Bilder nach den darauf gesetzten Jahreszahlen genau verfolgt und betrachtet — dauernd in sonst bei einem Künstler unbekannter, gesetz- und regelloser Niveauschwankung.

3. Ist Rembrandt auch in ökonomischer Beziehung eine Ausnahme gegen die Regel; er soll eine sehr grosse Zahl der vortrefflichsten Bilder gemalt haben, wird auch, wie wir gesehen haben, sehr gut bezahlt, bringt es aber nicht einmal dazu, die geringste Summe zu besitzen, zahlt länger als ein Jahrzehnt nicht einmal die Zinsen geliehener Capitalien und stirbt ganz arm.

4. Wird er von den besten Männern seiner Stadt nicht anerkannt, sogar zum Theil von ihnen verspottet, obwohl er, wie die Bilder und Radirungen bezeugen, — den treibenden Zeitgedanken einer grossen Blütheepoche (in der die Geister hell und empfänglich sind) den vollendetsten Ausdruck giebt. — Wenn Rembrandt „Rembrandt“ ist, so ist jene ganze Epoche unverständlich betreffs ihrer constituirenden Merkmale, — also in ihrem Wesen und Dasein unerklärlich.

Eine solche allseitige und absolute Ausnahme von den Gesetzen des Geisteslebens ist unmöglich. Entweder irren die Notariatsacten oder — Rembrandt ist nicht „Rembrandt“ und über den Begriff „Rembrandt“ herrscht ein grosser, fast unglaublicher Irrthum.

Da aber die Notariatsacten nicht irren können, da ferner über die moralische Qualität dessen, was sie über Rembrandt berichten, ein Zweifel nicht herrschen kann und darf

und da die Notariatsacten das, was die alten Biographen über ihn erzählen, im schlimmen Sinne weit übertreffen, — so ist es offenbar, dass jene Bilder und Radirungen ethischen Gehaltes, wie z. B. der „Segen Jacobs" und die „Krankenheilung", aus Rembrandt's Geiste heraus überhaupt nicht verstanden werden können.

Rembrandt's Leben und Charakter ist der zureichende und zwingende negative Beweis gegen seine Autorschaft an jenen Bildern.

Der Rembrandt-Begriff, wie er sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat, fällt durch die eingehende Forschung und Kritik in sich selbst zusammen.

Rembrandt's Unglück war seine mangelhafte Erziehung, welche ihn nicht befähigte seiner Leidenschaft und seiner Begehrlichkeit Schranken zu setzen, — die ihm nicht die feinen Ehrbegriffe, nicht jene Summe guter Gewöhnungen mit auf den Lebensweg gab, die es ihm ermöglicht hätten, gleich einem Rubens und van Dyck sich auf der Höhe des Lebens zu bewegen und sich Achtung und Ruhm zu erwerben und dauernd zu erhalten. Es war schade um ihn. Aber unser Bedauern darf an der Beurtheilung der historisch erwiesenen Thatsachen nichts ändern.

Denn um die Frage handelt es sich ja, welcher Geist jene Werke geschaffen hat, da dieselben aus Rembrandt's Geist nicht hervorgegangen sein können und er auch im Uebrigen weder die Zeit noch die Möglichkeit besass, die grosse Zahl dieser Kunstwerke in seiner beschränkten Arbeitszeit hervorzubringen. Es handelt sich darum, den Autor dieser Kunst-Schöpfungen zu finden, um dieselben aus dessen Geist heraus, d. i. ihrem Dasein nach, zu erklären, zu erläutern und womöglich rückhaltslos zu geniessen.

Den armen Rembrandt aber, welcher in allen Beziehungen des privaten und öffentlichen Lebens sich als unvollkommen erwies, — als Autor dieser vergeistigten ethisch-religiösen Historienbilder und der charaktervollen markigen Hauptportrait-Stücke noch ferner anzuerkennen, kann unserem modernen Causalitätsbewusstsein nicht mehr entsprechen.

Die moralische Negation kann nicht die in demselben Kräftecomplex (Geiste) enthaltene positive Ursache eines moralischen Superlativs sein, — das geistig Niedrige kann nicht das geistig Hohe schaffen, — aus dem Samenkorn einer Distel kann keine Palme wachsen. Das aber müsste naturgesetzlich möglich sein, wenn Rembrandt als Autor der ihm zugeschriebenen Werke ferner sollte gelten können. Demnach also haben wir uns — um an Kolloff's Worte zu erinnern — unter dem augenblicklich geltenden Begriffe „Rembrandt" nicht sowohl einen Menschen zu denken, in dessen Brust zwei gänzlich verschiedene Seelen wohnten, sondern vielmehr zwei gänzlich verschiedene Menschen mit wesentlich verschiedenen Charakteren. Alle hauptsächlichen Kunstwerke aber, welche unter dem Rembrandtbegriff subsumirt werden und an welche man bei Nennung dieses Namens in erster Linie und fast ausschliesslich denkt, haben sonach mit der actenmässig feststehenden Person Rembrandt's nichts zu thun, sondern sind durch eine Art von Sagenbildung mit jenem Künstler in unwahre Verbindung gebracht worden.

VII. Capitel.

Rembrandt im Verhältniss zu seinen Zeitgenossen.

Die bedeutendsten der zu seiner Zeit in Amsterdam lebenden Schriftsteller haben Rembrandt abfällig beurtheilt, oder erwähnen ihn mit keinem Worte. Auch der Beschreiber der Stadt Amsterdam Filip von Zesen, dessen Werk 1664 erschien, schweigt über Rembrandt, während er Namen anderer Künstler nennt.

Rembrandt stand zu seinen gesammten hervorragenden Zeitgenossen (ausser zu de Decker, dessen Portrait er malte und demselben zum Geschenk machte und der ihm zwei Loblieder verfasste), — besonders in seinem späteren Mannesalter, welches nach Schätzung seiner heutigen Biographen den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit bedeutet, in keiner freundlichen, eine Mitarbeiterschaft an dem Culturwerke Hollands bezeichnenden Verbindung. Den besten Männern Amsterdams stand er äusserlich und innerlich völlig fern und „hielt sich herab zu den niederen Leuten.“[1])

Rembrandt soll betreffs der Geselligkeit gesagt haben, „er suche nicht Ehre, sondern Freiheit.“

---

[1]) Welcher Umgang später allerdings sich von selbst ergab.

Man hat diesen Ausspruch für berechtigt erklärt, als ob es für einen geistvollen Mann „Freiheit" bedeuten könnte, seine Gedanken auf dem Niveau des Gewöhnlichen zu bewegen, wie es in solcher Gesellschaft nicht anders geschehen kann.

Rembrandt's Leben, im Zusammenhange mit dem Geistesleben seines Volkes betrachtet, ergiebt ein durchaus negatives Resultat.

Bei keiner öffentlichen Angelegenheit finden wir ihn thätig; er ist kein Mann des Volkslebens.

Selbst Vosmaer giebt zu, dass Rembrandt im öffentlichen Leben keine Rolle gespielt hat.

Er wurde zu keiner Angelegenheit, welche das Gesammt-Interesse in Anspruch nahm, herangezogen. Bei den Besuchen fürstlicher Herren und Damen, wie z. B. der Maria von Medici oder der Maria von England, wurde Rembrandt übergangen, und andere Künstler besorgten die Decorationen und halfen die Feste verschönen. Als die Kurfürstin Louise von Brandenburg ihr Heimathland besuchte und auch nach Amsterdam kam, finden wir Vondel, Voss und Ferdinand Bol ihr zu Ehren in Thätigkeit.

Auch an den grossen Verbrüderungsfesten der Maler und Schriftsteller in den Jahren 1653 und 1654 hat Rembrandt sich nicht betheiligt.[1])

Mit der Ausschmückung des Rathhauses wurden andere Maler betraut und Rembrandt erhielt keinen Auftrag. Das

[1]) Es ist ganz erklärlich, dass er gerade in dieser Zeit, in welcher er so viel Anlass zu öffentlichem Aergerniss gegeben hatte, nicht zur Theilnahme aufgefordert wurde, und dass man ihm selbstverständlich den Ehrenplatz neben Vondel nicht bereitgehalten hatte, welchen Vosmaer als den ihm — seinen angeblichen Werken nach mit Recht — gebührenden bezeichnet.

hat man neuerdings aus dem Umstande erklären wollen, dass Rembrandt's Zeitgenossen sein grosses Genie nicht nach Gebühr zu schätzen wussten, dass sie ihren grössesten Künstler nicht verstanden, sondern ihm die „Akademiker" und „Eklektiker" vorzogen, welche mit Rubens und mit den Italienern liebäugelten.

Rembrandt sei aus diesem Grunde ein Märtyrer seiner eigenartigen Kunstrichtung geworden, welche nicht auf den gebahnten Pfaden wandelte, sondern sich unaufgeschlossene Bahnen brach und stolz und einsam dahinzog. — Hätte er wie Hinz und Kunz gemalt, so würde er Aufträge die Menge erhalten haben, welche ihm viel Geld eingetragen hätten, etc. — Er aber sei seiner Kunst getreu geblieben und zu stolz gewesen sich dem Geschmacke der Leute zu fügen; daher sei er finanziell zu Grunde gegangen.

Wenn wir bei der Ansicht verharren, dass Rembrandt alle jene Kunstwerke geschaffen habe, welche jetzt als die seinigen gelten, und dabei bedenken, dass dieselben fast alle von dem ethisch-religiösen Geiste erfüllt sind, auf welchen sich die damalige grosse Culturblüthe Hollands wesentlich gründete, — dem tiefen Gottvertrauen, welches den kleinen Staat muthig finden liess im Kampfe gegen seinen übermächtigen Feind und das ihm in der Vertheidigung seiner heiligsten Güter zum Siege verhalf, — wenn wir dies bedenken, dann freilich können wir nicht begreifen, wie es möglich war, dass die Holländer ihren grossen Meister nicht zu schätzen wussten und ihn nicht verstanden haben.

Vosmaer aber sagt: „Es ist nicht allein Vondel, der nichts von den Werken Rembrandt's verstand. Die ganze Schule, die ganze Vereinigung des Schlosses von Muiden, Hooft, Baek, van Baerle, Plemp, Reael und viele andere haben keine Spuren hinterlassen, dass sie den grossen Maler

verstanden hätten. Alles das ist bezeichnend.“ In der That, wenn Rembrandt der grosse Meister war, als welcher er nunmehr gilt, dann bedeutet Rembrandt und seine Zeit eine Ausnahme gegen jede anderweitige historische Erfahrung, denn es ist sonst nie dagewesen (und auch undenkbar), dass der Meister zeitgemässer, also allgemein verständlicher Kunstwerke in der höchsten Culturepoche eines Volkes nicht wenigstens von den edelsten Geistern seines Volkes geschätzt worden wäre.

Indem wir Rembrandt fernerhin als den Meister jener Kunstwerke betrachten, machen wir die hervorragenden Männer Amsterdams in jener Zeit zu Gimpeln, welche die Grundideen ihrer Zeit nicht erkannten (nach denen sie doch handelten), oder — zu schlechten Charakteren, welche das grosse Genie, welches diese Ideen zu künstlerischem Ausdruck brachte, aus Neid herabzudrücken versuchten.

Beide Annahmen aber trüben das Urtheil über die grosse Culturepoche Hollands zu jener Zeit, welche sich doch nothwendig auf eine bedeutende Summe tüchtiger, geistbegabter und guter Menschen stützen musste, da sie nur ein Ausdruck des Geisteslebens Vieler sein konnte.

Wenn wir dagegen vorurtheilsfrei in jene Zeit blicken, welche den Höhepunkt von Rembrandt's Leistungsfähigkeit bedeuten soll, dann müssen wir zugeben, dass es nicht verwunderlich ist, dass sich die hochgestellten Leute von einem sittlich versinkenden Manne zurückzogen, und es erscheint nicht unverständlich, dass man einen Maler, welcher sich die Missachtung seiner Mitbürger in hohem Grade zugezogen hatte, nicht dazu erwählte, die Säle des Rathhauses oder die „Gotteshäuser“ mit seinen Werken zu füllen, noch dass man die allegorische Verherrlichung sittlicher Zeitgedanken einem Künstler übertragen wollte, dessen unmoralischer

Lebenswandel öffentlich bekannt geworden und gerügt worden war, und der einigen mit der Stadtverwaltung betrauten Herren nicht ohne triftigen Grund als ein Mann galt, der seine Gläubiger betrogen hatte.

Und wahrlich, Rembrandt war in diesen Jahren nicht in der geistigen Verfassung, grossartige Zeitgedanken in bedeutsamen Compositionen zu verherrlichen. Sein Genius hatte ihn verlassen, er hatte seine Gewissensreinheit verloren und seine Gedanken führten ihn auf abschüssige Bahn.

Uns bleibt am Schlusse dieser Betrachtung nur die Annahme einer Alternative, deren Entscheidung fraglos ist:

Halten wir Rembrandt für das grösseste künstlerische Genie seiner Zeit und für den Schöpfer jener herrlichsten Kunstwerke, welche unter seinem Namen begriffen werden, dann müssen wir die damalige Culturblüthe Hollands in ihrer Wurzel leugnen; thun wir dies aber in Rücksicht auf schwerwiegende Gründe nicht, so können wir, gerade von diesem grossen Gesichtspunkte aus, nicht ferner behaupten, dass Rembrandt der Autor jener bedeutendsten, vom Geiste der Zeit erfüllten Meisterwerke gewesen ist.

VIII. Capitel.

Statistisches.

In dem von Dr. Bode aufgestellten Verzeichnisse Rembrandt'scher Bilder sind ca. 377 Stück als echte Werke dieses Meisters genannt. Vosmaer führt in seinem Buche nur 341 Bilder an; darunter befinden sich aber ungefähr 40 Bilder, welche in Dr. Bode's Verzeichnisse nicht genannt, von Vosmaer aber ebenfalls als echte Werke angesehen und im Kunsthandel als solche bezahlt worden sind. Diese 40 Bilder müssen also gerechtermaassen dem Gesammtwerke Rembrandt's zugerechnet werden.[1])

Ausser diesen Bildern sind wenigstens 44 Bilder verloren gegangen, welche Rembrandt thatsächlich gemalt hat. Diese Bilder sind zum Theil in dem Inventar von Rem-

[1]) Ich ziehe sowohl die von Dr. Bode als die von C. Vosmaer für echt gehaltenen Bilder in diese Berechnung, indem ich der Autorität C. Vosmaer's eben so sehr vertraue als derjenigen Dr. Bode's. Leider kenne ich viele der in diesen Verzeichnissen genannten Bilder selbst noch nicht. — Will Jemand gegen die von mir angenommene Bilderzahl einen Einwand erheben, so habe ich zu entgegnen, dass Herr Dr. Bode jetzt ungefähr noch einige 30 Jugendbilder Rembrandt's, welche bis jetzt unter Schülernamen gehen, dem oeuvre Rembrandt's hinzufügt, die ich noch nicht in Rechnung gezogen habe, und dass es sich hier überhaupt nur um eine ungefähre Schätzung handelt.

brandt's Habe vom Jahre 1656 angegeben.[1]) Von den daselbst angegebenen Thierstücken und Historienbildern, welche dem Inhalte nach bezeichnet sind, fehlen jetzt mindestens 24 Stück. Dieselben finden sich wenigstens in keinem neueren Verzeichnisse Rembrandt'scher Bilder mehr vor. Doch kann man nur von den dem Inhalte nach angegebenen Bildern feststellen, welche Bilder ganz sicher verloren — oder als „Rembrandt's" nicht mehr genannt und bekannt sind; von den übrigen Bildern, welche ohne Beschreibung oder irgend welche Charakterisirung notirt worden sind, kann Niemand sagen, wie viele im Laufe der Zeit verunglückt, oder wie viele erhalten sind. Nimmt man an, dass von den ungenannten Stücken ohne Rahmen und von den angeführten Studienköpfen noch 10 Stück verloren gingen, so wird diese Zahl kaum zu hoch geschätzt sein.

Zu dem „Oeuvre Rembrandt's" fehlen ausserdem noch eine Anzahl Oelbilder, welche von Zeitgenossen nach Bildern Rembrandt's gestochen worden sind. Zählt man darnach folgende Bilder zu dem Lebenswerke Rembrandt's:

Vorhandene Bilder nach Angabe Dr. Bode's . .	377	Stück
Weitere Bilder, welche C. Vosmaer als echte Werke anführt, ca.	40	=
Bilder, die im Verzeichnisse der Rembrandt'schen Habe vorkommen, jetzt aber unbekannt sind,	24	=
Verloren gegangene Studienköpfe	10	=
Verloren gegangene Oelbilder, welche von Zeitgenossen genannt oder gestochen, bisher aber nicht gerechnet worden sind, mindestens . .	7	=
so erhält man die Summe von	458	Stück

[1]) Siehe im Anhang das Bilderverzeichniss des Inventars.

Oelbildern, diejenigen nicht eingerechnet, welche er, wie Baldinucci berichtet, für einen Rathsherrn nach den „Fabeln des Ovid“ gemalt hat, u. a.

Diese 458 Oelgemälde soll Rembrandt in der sehr beschränkten Arbeitszeit seines Lebens, das mit Abhaltungen der verschiedensten Art erfüllt war, gemalt haben.

Zu dieser Anzahl von Oelbildern gesellen sich noch etwa 400 Radirungen und eine grosse Anzahl von Zeichnungen und anderen Blättern, die mit Tusche und Pinsel ausgeführt sind.

Wahrlich eine Riesenarbeit, besonders wenn man bedenkt, dass Rembrandt nicht wie Rubens mit seinen Schülern gemeinsam an der Ausführung verschiedener Bilder gearbeitet haben soll, — und dass er, wie Houbraken erzählt, das Geheimniss seiner Aetzkunst Niemandem mitgetheilt, sondern dasselbe in's Grab mitgenommen hat, — also auch alle die Platten ganz allein gestochen haben müsste. — Und diese fast übermenschliche Arbeitsleistung, welche ohnehin an's Wunderbare grenzt, vollbringt der „Heros der holländischen Malerei“ in einem Jahrhundert, in welchem die Künstler am Abend nur wenig arbeiten konnten, weil Thranlampen, Talg- und im besten Falle theure Wachslichte nicht gestatteten, dass man bei ihrem Schein feine oder schwierige und besonders grössere Arbeiten ausführte. So konnten die Maler jener Zeit des Abends höchstens Entwürfe in Kohle, Kreide oder Tusche, Rothstift und dergleichen mit Glück anfertigen, nicht aber die Radirnadel führen oder an ihren Oelbildern malen, wie es die Künstler unserer Zeit mit Hilfe des elektrischen Lichtes und anderer Beleuchtungsmittel wohl im Stande sind. — Die Maler des XVII. Jahrhunderts mussten daher ungemein darauf bedacht sein, die Tageszeit

für ihre Arbeiten auszunutzen und mit jeder Stunde Arbeitszeit zu geizen. Rembrandt macht hierin eine Ausnahme. Er eilt des Morgens zu Auctionen, läuft zu Trödlern, Raritätenhändlern und „durch alle Winkel und Gassen der Stadt, auf Brücken und Märkte“ und geht seiner Sammelleidenschaft nach. Oft fehlt es ihm an Geld, dann muss er zu Freunden und Bekannten gehen um es zu besorgen; es treten Verwickelungen, Verlegenheiten ein, er eilt zu den verschiedensten Notarien; er wird verklagt, muss bei unzähligen Terminen und Gerichtsverhandlungen erscheinen etc. — Alle diese Versäumnisse aber fallen auf die Tagesstunden, die meisten auf den Morgen, die beste und ungestörteste Arbeitszeit.

Dabei malte Rembrandt keineswegs schnell, wie seine Schüler Hoogstraten und Bernhard Keil erzählen und wie wir dies auch aus den langen Ablieferungsfristen der vom Prinzen Friedrich Heinrich bestellten Passionsbilder ersehen können, auch verwandte er viel Zeit darauf ein Modell zu costumiren und zeichnete es erst von verschiedenen Seiten, bevor er sich entschied, in welcher Auffassung er es malen wollte. Aus diesen Gründen erscheint es gradezu unglaublich, dass Rembrandt dennoch in der Zeit, welche ihm so nebenbei zur Ausübung der Kunst übrig blieb, jene Riesenarbeit vollbracht haben sollte, besonders wenn man bedenkt, dass er vom Jahre 1656 ab, nach den Berichten der Acten, fast gar nicht mehr arbeitet, sodass von seiner Gesammtarbeitszeit noch 13 Jahre abgehen. Wann also soll Rembrandt diese ungeheuere Arbeit vollbracht haben, welche die ganze, volle Arbeitszeit und Arbeitskraft eines langlebigen Genius auszufüllen und zu beanspruchen geeignet ist?! —

Wir wissen aber, Rembrandt vertrödelte seine Arbeitszeit und malte langsam.

Kein Gott aber erhellte ihm die Abende mit Himmelslicht, wenn er seine Tage mit Nebendingen erfüllt und seine Zeit verloren hatte. — Und gerade das Genie, welches deshalb so gewaltig durch seine Schöpfungen wirkt, überzeugt und packt, weil es den Stoff immer in seiner ganzen Tiefe erfasst, durchdringt, durchgeistigt und ihm frei gestaltend wahres Leben giebt, — bedarf der Zeit, — der ungestörten Arbeitszeit für die Ausgestaltung seiner Ideen, zumal wenn dieselben nicht allein kühn entworfen sind, sondern in der Ausführung eine solche Delikatesse zeigen wie jene Hauptwerke der Malerei, welche jetzt Rembrandt's Namen tragen. Ein Mann aber, der seine Arbeitszeit mit Dingen ausfüllt, die ausserhalb des Kreises liegen, in welchem sich die Schaffenskraft des Genius zu realisiren vermag, gehört nicht in die Reihe der schaffensgewaltigen Geister, welche die Fülle ihrer Ideen zu immerwährendem Neugestalten drängt, deren wahres, eigentliches Leben und Sein von ihrer Arbeitszeit umschlossen wird und deren höchstes Glück in schöpferischer Thätigkeit, dem Concipiren, Dichten und Ausgestalten ihrer künstlerischen Vorwürfe, also in ihrer Arbeit ruht.

Zu diesen Auserwählten gehörte Rembrandt nicht! — Er gehörte vielmehr zu den unruhigen Naturen, die alles Mögliche wollen, thun, beginnen, aber nur wenig vollbringen, welche an die Stelle des „Sein" den Schein setzen, welche viel von sich halten und von sich reden machen, alsdann aber hinter den Erwartungen, welche sie erregten, zurückbleiben. — Aus Mangel an Zeit und wegen ungenügender Vorbildung producirte er langsam, wenn er ein Bild auszuführen

beabsichtigte. — In vielen Fällen aber werden seine Bilder nicht über den ersten Entwurf hinaus gediehen sein und andere blieben halbfertig und unvollendet.

Diese Productionsweise entspricht auch völlig Rembrandt's Charakter, wie wir denselben nunmehr kennen; dieselbe erklärt seine geringen materiellen Erfolge und die endlosen Geldnöthe, in welchen er sich in seinem späteren Leben befand; bestätigt sehen wir dieselbe direct durch die Acten im Jahr 1661.[1]) Rembrandt besass weder die Charakteranlage, — Geduld, Fleiss, Willensenergie, — noch auch so viel Liebe zu seiner Arbeit, dass er sich die nöthige Zeit genommen hätte, um begonnene Werke in künstlerischer Vollendung auszuführen. — Von ihm also können jene künstlerisch durchgeführten, bei aller Genialität liebevoll behandelten, geist- und gemüthvollen Historienbilder und die vorzüglichsten grossen Portrait-Stücke nicht herrühren; es ist dies psychologisch unglaubhaft und der geringen Zeit nach, welche ihm für künstlerische Arbeiten übrig blieb, einfach unmöglich.

Wer durch die vorstehenden Ausführungen jedoch noch nicht überzeugt sein sollte, dass Rembrandt der Autor jener Kunstwerke nicht gewesen sein kann, der möge folgende statistischen Erwägungen in Betracht ziehen.

Wenn Rembrandt alle jene Bilder gemalt und die betreffenden Radirungen gemacht hätte, so müsste er ein grosses Vermögen erworben haben. — Gegen diesen Schluss kann jetzt Niemand mehr etwas einwenden, seit durch die jüngst

---

[1]) Siehe Cap. V, Seite 84 dieses Buches: die Verhandlung mit van Ludick wegen des Bildes der „Beschneidung".

veröffentlichten Acten bekannt geworden ist, dass Rembrandt für seine Einzelportraits 500 Gld., für kleinere Historienbilder 500 bis 600 Gld. und für grössere Portraitstücke bis 1600 Gld. erhalten hat.

Darnach müsste Rembrandt, wenn wir mit dem Durchschnittspreise von 500 Gld.[1]) rechnen, mit seinen 458 Bildern, die er gemalt haben soll, eine Gesammt-Einnahme von 229 000 Gld. erzielt haben. — Ich will zu dieser Summe, um billig zu sein, nicht die Einnahmen hinzurechnen, welche er durch den Verkauf seiner Radirungen und der geätzten Platten, sowie aus dem Honorar, welches seine Schüler zu bezahlen hatten und das nach Sandrart's Meinung sich jährlich[2]) auf 2500 Gld. belief, bezogen haben müsste. Denn ich weiss wohl, man würde mich sehr bald aufmerksam darauf machen, dass die 65 Bilder, welche im Inventar von 1656 angeführt sind, jedenfalls geringere Preise eingebracht haben und dass die Gesammt-Einnahme deshalb um so viel niedriger zu veranschlagen sei.

Die Einnahmen jedoch, die er aus dem Honorar seiner Schüler bezogen haben müsste, würden, wenn man auf 15 Jahre die Summe berechnet, welche Sandrart als Rembrandt's Jahreseinkommen nennt, 37 500 Gld. betragen haben, und das Einkommen, das er aus Radirungen und Platten bezog, würde, wenn man die Platte mit nur 10 Gulden

---

[1]) Die Herren de Roever und Bredius nehmen, den Acten entsprechend, diese Summe schlechtweg als den gewöhnlichen Preis an, welchen Rembrandt für seine Portraits erhielt.

[2]) Sandrart giebt entweder den Eindruck wieder, den er selbst bei Rembrandt empfangen hat, oder erzählt das, was er von den Einnahmen Rembrandt's bei seiner Anwesenheit in Amsterdam, zu Ende der 30er bis Anfang der 40er Jahre, durch Hörensagen erfahren hat.

berechnet[1]), für 400 Platten sich auf 4000 Gulden gestellt haben.

Nach Aufstellung dieser Summen wird man die Hauptsumme von 229000 Gld., welche die Total-Einnahme Rembrandt's während seiner ganzen Lebenszeit repräsentiren soll, nicht zu hochgegriffen finden.

Wenn Rembrandt aber eine derartige Einnahme gehabt hätte, die sich auf die Jahrzehnte seiner Arbeitszeit vertheilte, so konnte er getrost ein Kapital von 40000 Gld. in seiner Kunst- und Raritätensammlung unverzinslich anlegen, wie er dies mit dem Vermögen seiner Frau gethan hat, — und wäre alsdann nicht fallirt. — C. Lemcke nimmt an, Rembrandt habe sich in Speculationen eingelassen und dieselben seien nicht geglückt, woraus sich sein Fallissement erklären lasse. — Etwas derartiges geht aber nirgends aus den Acten hervor. Dieselben geben nur Kunde von den fortwährenden Geldverlegenheiten, in denen er sich seit seinem Hauskaufe befand, und beweisen, dass seine Schulden sich schon deshalb vergrösserten, weil er die Zinsen für die entliehenen Capitalien zu zahlen unterliess. Dass Rembrandt's Einnahmen thatsächlich aber sehr spärlich flossen, geht auch aus dem Umstande hervor, dass die Summe von 1200 Gld., welche er im Februar 1639 vom Prinzen Fr. Heinrich zu erhalten hatte, die einzige Summe ist, auf welche er im Laufe eines halben Jahres rechnet, um die Anzahlung für das von ihm gekaufte Haus zu bewirken. Er schreibt deshalb auch den bekannten Mahnbrief an Huygens, in welchem er ausspricht, dass er das Geld sehr nöthig brauche.

---

[1]) Der verschiedenen Abzüge nicht zu gedenken, die Rembrandt von jeder Platte nahm und selbst verkaufte, bevor er die Platte einem Kunsthändler abliess.

Und grade in den dreissiger Jahren würde Rembrandt glänzende Einnahmen gehabt haben, wenn er in dieser Zeit alle die Bilder gemalt hätte, welche in diese Jahre gesetzt worden sind. Einzelne Jahre sind mit Bildern gradezu überfüllt.

Im Jahre 1632 z. B. soll Rembrandt 43 Oelbilder gemalt und 9—10 Radirungen gemacht haben. Unter den Oelbildern befinden sich 5 Historienbilder, zwei kleine Bildchen mit historischen Einzelfiguren und 36 Portraits und Studienköpfe. (Siehe das Bilderverzeichniss im Anhang nach den Herren Vosmaer und Dr. Bode.)

Unter der genannten Anzahl der Portraitstücke befindet sich auch das grosse Gemälde der „Anatomie des Dr. Tulp", ein Bild, an dem der Künstler ein paar Monate zu arbeiten hatte — nach Kolloff's Ansicht ein halbes Jahr. Unter den übrigen Portraits befinden sich Doppelbildnisse und eine grosse Anzahl Kniestücke, welche ebenfalls längere Zeit in Anspruch nahmen, zumal bei einer Durchführung, wie sie die meisten dieser Bilder aufweisen. Wenn ein Künstler bei grossem Fleiss, Energie und Ausdauer im Laufe von $^3/_4$ Jahren vielleicht im Stande wäre, die Anatomie, 2 Doppelbildnisse, 1 Historienbild und 3 Kniestücke zu malen und dazu noch allenfalls 4 Studienköpfe und 4 Radirungen zu machen, so hätte er seine Arbeitskraft völlig ausgenutzt — immer von dem Standpunkte aus geurtheilt, den die vorzügliche Ausführung dieser Malereien bedingt. — Für die übrigen 32 Bilder und 5—6 Radirungen, welche ebenfalls noch im Jahre 1632 entstanden sein sollen, wird aber sicher das letzte Vierteljahr nicht ausgereicht haben; das ist Jedermann ersichtlich. Darum wird man schliessen müssen, dass viele Bilder irrthümlich in dieses Jahr eingereiht, resp. mit dem Datum dieses Jahres fälschlich versehen worden sind,

da weder die Arbeitszeit noch die Arbeitskraft eines einzelnen Menschen ausreicht, in einem einzigen Jahre so viele Kunstwerke zu schaffen.

Und wenn man als Rembrandt's Arbeitsleistung vom Jahre 1632 auch nur die in Herrn Dr. Bode's Verzeichnisse aufgeführten 28 Oelbilder und daneben die 10 Radirungen annehmen wollte, so würde auch diese angebliche Leistung für die Arbeitskraft eines Menschen weitaus zu gross sein, da sich unter den 28 Bildern gleichfalls die Anatomie Tulp, 2 Doppelbildnisse, 3 Kniestücke, 2 halbe Figuren, 3 Historienbilder, 1 kleine Einzelfigur und viele vorzügliche Portraitbrustbilder genannt finden.

Nach solchen Ueberanstrengungen, muss man glauben, sei Rembrandt's Nervensystem vollkommen zerrüttet gewesen und er habe sich im Jahre 1633 mindestens ein viertel bis ein halbes Jahr erholen müssen. Aber dem ist nicht so: denn in diesem Jahre concipirt und malt er nach Herrn Dr. Bode's Angabe 29 Bilder und im Jahre 1634 circa 21 Bilder, also in 2 Jahren ungefähr 50 Stück, darunter herrliche und offenbar aus voller, frischer Kraft geschaffene Werke. —

Wenn Rembrandt die Einnahmen, die er aus diesen Bildern erzielt haben könnte, alle verbraucht hätte, so würde in der ganzen Stadt von seiner Verschwendungssucht gesprochen worden sein und die alten Biographen würden uns etwas davon mitgetheilt haben. — Diese aber gerade erzählen, dass er mit niederen Leuten verkehrte, dass er einfach lebte — und dass er geizig gewesen sei. Rembrandt befand sich auch schon vor 1637, wie bereits erzählt, in Geldverlegenheit — in einer Zeit, in welcher nach den von 1632—37 gemalten Portraits zu schliessen, sich ein wahrer

Goldregen über ihn ergossen haben müsste.[1]) Wir sehen, dass die Annahme, Rembrandt sei der Autor der vielen ihm zugeschriebenen Meisterwerke gewesen, sich auch aus einfachen statistisch-ökonomischen Gründen nicht festhalten lässt. — Wenn Rembrandt aber auch nur die 200 Portraits, die ihm zugeschrieben werden (Studienköpfe und sogenannte Selbstportraits nicht mitgerechnet), gemalt hätte, so müsste er dafür mindestens 100000 Gld. eingenommen haben. — Und wenn er im Ganzen nur 150 Bilder gemalt und verkauft hätte, so würde er eine Gesammteinnahme von 75000 Gld. erzielt haben. Von seinem 20. Lebensjahre ab bis zu seinem Lebensende — in einem Zeitraum also von 43 Jahren — würde dies eine Durchschnitts-Einnahme von 1740 Gld. jährlich ergeben haben. Davon konnte er in jener Zeit bequem leben; ja er konnte dabei auch noch das Vermögen seiner Frau in Sammlungen festlegen, das Haus ankaufen und nach und nach die Schuld davon abtragen, zumal er noch von seinen Eltern nicht unbedeutende Summen erbte. — Aus seinen thatsächlichen Verhältnissen geht indessen hervor, dass er auch die zuletzt als Erlös seiner Arbeiten angenommenen Einnahmen nicht hatte,[2]) und wir müssen schliessen, dass er also nicht einmal 150 gut ausgeführte Bilder gemalt haben kann, welche ihm mit den von ihm geforderten Preisen von mindestens 500 Gld. das Stück bezahlt worden sind.

Von ihm also können so viele vorzügliche Meisterwerke, als jetzt unter seinem Namen gehen, nicht herrühren; ein

---

[1]) Siehe die Berechnungen von Rembrandt's Einnahmen. Darnach müsste Rembrandt vom Jahre 1631 bis Ende des Jahres 1638 eine Gesammt-Einnahme von 82830 Gld. gehabt haben.

[2]) In seiner letzten Lebenszeit mit Sicherheit nicht.

anderer Künstler muss den grössten Theil derselben geschaffen haben.

Die Thatsache, dass Rembrandt trotz dieser Bilder verarmen konnte, welche so lange räthselhaft erschien, lässt sich nur dadurch erklären, dass selbstverständlich der wahre Autor dieser Bilder die Einnahmen aus denselben bezog, — nicht aber Rembrandt, der so lange irrthümlich in ein ursächliches Verhältniss zu diesen Bildern gebracht worden ist, die sein Geist nicht erdacht und seine Hand nicht geschaffen hat.

IX. Capitel.

Irrthum und kein Ende.

Der dem „Rembrandt“ zugeschriebenen Portraits hat sich seit langer Zeit die Sagenbildung bemächtigt, und auf diese Weise hat es geschehen können, dass viele derselben nach solchen Persönlichkeiten benannt sind, die sich zu den durch die Datirungen der Bilder angegebenen Zeiten entweder noch im Kindesalter befanden — während sie doch bereits als längst erwachsene Männer und Frauen auf ihren vermeintlichen Portraits dargestellt sind, — oder dass andere Personen zu den betreffenden Zeiten bereits verstorben waren, sodass ihre wohlgelungenen und lebenswahren „Bildnisse“ erst viele Jahre nach ihrem Tode gefertigt sein müssten.

Es wird daraus ersichtlich, dass bei den vorhandenen Portraits im Laufe der Zeit eine freie Namengebung stattgefunden hat, und zwar aus zweierlei Gründen. Man wollte sie einerseits von einander unterscheiden, überhaupt näher bezeichnen und gleichsam als kunstgeschichtliche Individuen mit Namen nennen und von ihnen mit Leichtigkeit sprechen können, ohne jedesmal eine langweilige Beschreibung von ihnen geben zu müssen. Aus dem gleichen Grunde hat man auch den Planeten und Fixsternen Namen gegeben, — ja, bei der Sprachbildung die Substantiva erfunden. Andererseits wählte man freilich, um die betreffenden Portraits bei

dieser Namengebung zugleich interessanter zu machen, die Namen bedeutender und vornehmer Persönlichkeiten aus. Es gab ja Namen genug in der Geschichte, und Commelin u. a. führen sehr viele ihrerzeit hervorragende Amsterdamer Bürger namentlich an.

So erhielt das Bildniss eines vornehmen Polen im Nationalcostüm den Namen „Johann Sobieski“.[1]) — Sobieski wurde 1624 geboren; — im Jahre 1637 war er 13 Jahre alt, — das nach ihm genannte Portrait, welches die Jahreszahl 1637 trägt, zeigt uns aber bereits einen stattlichen Mann im Alter von mindestens 46 Jahren.

Ein anderes männliches Portrait erhielt den Namen „Hugo Grotius“;[2]) ein verbürgtes Portrait dieses Gelehrten, von Rubens' Hand, zeigt jedoch ein von der hier dargestellten Person völlig verschiedenes Angesicht. Aber auch das Alter des Hugo Grotius stimmt mit dem Alter derjenigen Person, welche auf dem Braunschweiger Bilde dargestellt ist, nicht überein; Grotius war im Jahre 1631, zu welcher Zeit das in Braunschweig befindliche Bild gemalt sein soll, 48 Jahre alt, während jene Persönlichkeit sich etwa im Alter von 35 Jahren befunden haben mag, als sie gemalt wurde.

Das Portrait eines älteren Herrn, in der Tracht eines calvinistischen Geistlichen, wurde „Sylvius“ genannt.[3]) Nach der Jahreszahl, welche dies Bild trägt, müsste dies Portrait sieben Jahre nach des Mannes Tode gemalt worden sein.[4]) Es erübrigt sich noch etwas hinzuzufügen.

---

[1]) Dasselbe befindet sich jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg.

[2]) Jetzt in der Gemälde-Galerie von Braunschweig — und selbstverständlich nur als das „Bildniss eines Unbekannten“ im Katalog genannt.

[3]) Jetzt im Besitz des Herrn von Carstanien in Berlin.

[4]) Mit der Radirung des sogenannten Sylvius hat dieses Bild nur die Tracht des calvinistischen Predigers gemeinsam.

Bei den Portraits des sogenannten „Admiral Tromp", des „Connetable de Bourbon", des „Manasseh ben Israel", des „Rembrandt's Koch" und „Rembrandt's Vergolder", sowie bei denjenigen von „Rembrandt's Mutter", „Rembrandt's Frau Saskia", „Rembrandt's Tochter" etc. herrschen ähnliche Irrthümer vor.

Kennzeichnend aber ist es, dass sich die Namen der in den Acten vom Jahre 1659 genannten Personen, welche sich in oder vor dem Jahre 1642 von Rembrandt thatsächlich malen liessen, nicht mehr im Zusammenhang mit einem der vorhandenen Portraits vorfinden, obgleich mindestens eine dieser Persönlichkeiten, Herr Andries de Graef, eine angesehene Stellung zu Amsterdam einnahm.[1])

Was die Aehnlichkeiten anlangt, welche man zwischen diesem und jenem Bildnisse entdeckt haben will, so greife ich zur Charakterisirung derselben einige Beispiele heraus. Rembrandt soll ausser zwei Radirungen noch drei Oelfarben-Portraits von dem Schönschreiber Coppenol gemacht haben. Eines von letzteren befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg, das zweite in Cassel[2]) und das dritte kleinere, das mir unbekannt ist, in englischem Privatbesitz. Nach Dr. Bode's Ansicht stellen die beiden in Petersburg und Cassel befindlichen Bilder „offenbar denselben Gelehrten vor" — wenn er auch nicht behaupten will, dass derselbe Coppenol geheissen habe. — Würde man diese beiden Portraitsköpfe aber z. B. Herrn Professor Virchow zur Begutachtung vorzeigen, so würde derselbe wahrscheinlich er-

[1]) Ausser Andries de Graef, Mitglied des Oude Rathes, liess sich noch Abrh. Wilmersdonc nebst seiner Frau im Jahre 1642 bei Rembrandt malen.

[2]) Der sogenannte „Federschneider".

klären, dass der Kopf des Mannes auf dem Portrait in Cassel und der jenes anderen in Petersburg zu ganz verschiedenen Klassen der Schädelformation gehört haben. — So verschieden wie die Schädelbildung sind aber auch die Gesichtsformen, Tracht und Farbe des Haares. Der Mann in Cassel hatte eine gebogene, der andere eine gerade Nase; der in Cassel hatte kleine, matte, graue, — jener grössere dunkle Augen u. s. w. — Ein bedeutender Portrait-Maler aber wird bei der Charakterisirung derselben Persönlichkeit nicht solche Verstösse begehen. (Man denke doch z. B. an die verschiedenen Portraits des Feldmarschalls Grafen Moltke und des Fürsten Bismarck von F. von Lenbach!)

Auf dem Portrait des sogenannten Coppenol in Cassel befindet sich übrigens u. a. links auf der hellen Wand des Hintergrundes, nahe am Rande des Bildes, eine Bezeichnung F. Bol's, welche vom Meister ehedem in die nasse Deckfarbe eingestrichen worden ist, also vertieft in der Farbe des Hintergrundes steht. S. **Nr. 8** des Anhanges.

Die auf dem Bilde vorhandene Rembrandt-Bezeichnung dagegen steht oben auf der getrockneten Farbe. Die Bezeichnung Bol's kann nur während der Entstehung des Bildes eingeschrieben worden sein; jene andere aufzusetzen war später zu jeder Zeit möglich.

Das Aehnlichkeitsverhältniss der verschiedenen Bildnisse, in welchen man die Saskia erkennen will, ist ein dem eben geschilderten ungefähr gleiches. — „Saskia" hat hier[1]) ein rundes Gesicht mit kurzem Stumpfnäschen, dort[2]) ein schmales, zierliches Gesicht mit fein ausgebildeter Nase, deren Rücken in der Profilansicht eine schwache Erhebung zeigt; auf

[1]) Z. B. die „lachende Saskia" in der Galerie zu Dresden.
[2]) Die „Saskia" in Profilstellung in der Galerie zu Cassel.

einem dritten Bilde endlich, zu dem Saskia ebenfalls als Modell gedient haben soll, springt die Nase kühn vor und ist gebogen.[1])

Die Haarfarbe ist ebenfalls nicht gleichartig: — braun, dunkelblond und ganz hellblond. — Dieselbe aber auf Bildnissen von ein und derselben Person so verschiedenartig zu malen, das wäre eine Freiheit, welche bei dem Portrait unzulässig und ausgeschlossen ist.

Mit den sogenannten „Selbstportraits" verhält es sich wie folgt: auf einem Jugendbilde glauben wir den Kopf eines plumpen Müllersknechtes im Alter von etwa 20—22 Jahren, mit groben Zügen und kurzer, rundlicher, gewöhnlicher Nase vor uns zu sehen; auf einem anderen Selbstportrait, das „kurze Zeit später" entstanden sein soll (weil es in der Technik vorzüglicher ist), schaut uns das schmale Antlitz eines etwa 17jährigen schmächtigen Jünglings an, dessen intelligentes Gesicht mit der langen Nase gar keine Verwandtschaft mit dem entschieden älteren Müllersknecht aufweist. Die beiden genannten Bilder befinden sich in der Galerie zu Cassel und im Haag. Das erstgenannte soll „um 1627", das zweite „um 1630" entstanden sein. Viele der sogenannten „Selbstportraits", welche einem späteren Alter angehören, sind ebenfalls durchaus von einander verschieden. Aehnlichkeit haben manche dieser Bilder in so weit, wie sich z. B. auch verschiedene Männerportraits von van Dyck gleichen, ohne dass man die Dargestellten darum für eine und dieselbe Persönlichkeit anzusprechen geneigt wäre. Der „Stil" des Malers und der Zeitcharakter sind eben in solchen Köpfen besonders ausgeprägt.

[1]) Siehe die sogenannte „Danaë" zu St. Petersburg in der Ermitage.

Die Zahl der sogenannten „Selbstbildnisse“ ist nun bereits auf mehr als 50 Stück gestiegen; dieselben sind als solche benannt worden, bevor die Photogravüren- und Photographien-Ausgaben der verschiedenen Museen erschienen waren. Vorher konnte man diese Bilder also nur nach einander betrachten, je nach dem Besuche der verschiedenen Galerien; daher war ein Irrthum betreffs der Aehnlichkeit leicht möglich.

Mit Hilfe der Photographien aber können nunmehr diese verschiedenen Köpfe neben einander gelegt und mit einander verglichen werden. Dabei stellt sich heraus, dass z. Th. ganz entgegengesetzte Typen hier und da als „Selbstbildnisse“ des Malers gelten.

Wie wenig diese „Selbstportraits“ die Berechtigung haben, als Bildnisse Rembrandt's zu gelten, beweisen die Bezeichnungen, welche viele dieser sogenannten „Selbstportraits“ tragen. Im Anhang d. B. folgt einstweilen die Bezeichnung eines dieser „Selbstbildnissse“, desjenigen im Palazzo Pitti zu Florenz (Kat. Nr. 60). Das Doppelbild im Museum zu Dresden (Kat. Nr. 1321), daselbst als Rembrandt und Saskia geltend, trägt viele Bezeichnungen, von denen besonders ein Monogramm sehr interessant ist. (Man vergl. die Photographie der „photograph. Gesellschaft“ zu Berlin.) Beides sind Werke des Ferdinand Bol. Eine Bezeichnung des ersteren s. **Nr. 9,** — ein Monogramm, welches hell auf dunklerem Grunde links vom Kopfe des Dargestellten sich befindet.

Das „Selbstbildniss vom Jahre 1635“ in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien trägt ebenfalls eine Bezeichnung Bol's. Dieselbe steht rechts unten im Hintergrunde tief unter den Schattenlasuren und ist ganz unverletzt.

Wie sehr man sich in Betreff der Aehnlichkeiten täuschen kann, beweist folgende Geschichte. Einer unserer hervorragendsten Rembrandt-Kenner ist der Ansicht, dass das Doppelbild eines jungen Ehepaares im Buckingham Palace, „Bürgermeister Pankras und Frau" genannt, irrthümlich diesen Namen führe und dass es vielmehr das Rembrandt'sche Ehepaar vorstelle. — Der sorgfältigen Behandlung und der etwas glatten Malweise wegen setzt er das Bild, welches undadirt ist, in die Jahre von 1635 — 1637. Gegen diese persönliche Meinung wollte ich hier nichts einwenden, wenn derselbe Kunstschriftsteller nur nicht das Bildniss eines „jungen Mädchens bei der Toilette" (in der Ermitage zu St. Petersburg), welches offenbar dieselbe hellblonde Schöne, mit der völlig gleichen Kopf-, Gesichts- und Nasenform, in derselben Beschäftigung wie die sogenannte „Frau des Bürgermeisters Pankras",[1]) — vor dem Toilettenspiegel sich eine Perle im rechten Ohre befestigend, — als das Bildnis der Hendrickje ansprechen wollte.

Aus den unter den Bezeichnungen im Anhange beigefügten Reproductionen der beiden Dargestellten wird man erkennen, dass das Bild in Petersburg nur eine genreartig gehaltene Studie desselben Frauenkopfes sein kann, der im Buckingham Palace als Portraitbild einer feinen Dame zu sehen ist.

Die Gesichtszüge der Dame auf den beiden Bildern lassen kaum einen Altersunterschied wahrnehmen, — die Bilder müssen also kurz nach einander gemalt worden sein, — unmöglich aber das eine 17 Jahre später als das

[1]) Der in so jugendlichem Alter allerdings noch nicht Bürgermeister war und im Jahre 1667 erst Bürgermeister wurde.

andere. (Das Portraitbild soll 1635—37, und das Genrebildchen 1654 entstanden sein.)

Die Verschiedenheit der beiden Bilder liegt nur in deren malerischer Behandlungsweise. Das Portraitstück ist, wie es vielleicht der Geschmack der Besteller bedingte, fein und sorgfältig ausgeführt; — das andere Bildchen ist eine schnell und genial gemalte Studie. Der Meister, der diese Bilder schuf, befand sich bereits im Vollbesitze aller malerischen Ausdrucksmittel und bediente sich derselben nach Gutdünken.

Darnach allerdings wird sich die strenge Scheidung und Eintheilung der sogenannten „Rembrandt'schen" Technik in bestimmte Perioden und Jahrzehnte nicht aufrecht erhalten lassen.

Derselbe Kunstgelehrte kann es sich ferner nicht versagen, noch in anderen weiblichen Gestalten Hendrickje zu vermuthen, welche dem Meister als Modell gestanden und denselben zu einigen Hauptwerken inspirirt habe. Er meint, dass man in den „keuschen Formen" einer Badenden,[1]) welche im Begriff steht in's Wasser zu gehen, und in der „Bathseba",[2]) welche nackt auf ihren Kleidern sitzt, sich Hendrickje's Gestalt zu denken habe. Die letzten beiden Bilder aber zeigen leider die für Hendrickje ominöse Jahreszahl 1654. Man wird sich erinnern, dass Hendrickje in diesem Jahr vor den hohen Rath beschieden und „ihres unsittlichen Lebenswandels wegen verwarnt und bestraft," und dass im October dieses Jahres bereits die Cornelia getauft wurde. Gerade in diesem Jahre war die Mutter der Cornelia also offenbar nicht dazu geeignet einem Maler zu den „keu-

[1]) Zu London in der Nat.-Gallery.

[2]) Paris, im Louvre.

schen Formen“ nackter Frauengestalten als Modell zu dienen. Indessen ist aus den beiden Bildern auf eine völlige Verschiedenheit der für dieselben verwandten Modelle zu schliessen. —

Leicht könnte ich das Capitel über die vorhandenen Irrthümer noch um ein paar Dutzend solch' kleiner Geschichten vermehren, — doch will ich dies vorläufig unterlassen, da die hier angeführten Beispiele bereits den Beweis liefern, dass die Namen der dem Rembrandt zugeschriebenen Portraits zumeist auf freier Erfindung, die vermeintlichen Aehnlichkeiten vieler derselben auf Einbildung und Täuschung und die vermeintlichen Beziehungen verschiedener, dem Rembrandt nahe stehender Personen zu diesen Bildern auf Erdichtung beruhen.

Wie weit man bei der Namengebung ursprünglich naiv oder berechnend gewesen ist, lässt sich wohl nicht mehr entscheiden. —

X. Capitel.

Prüfung des vermeintlichen künstlerischen Entwickelungsganges Rembrandt's,

einer Folgerung aus den Datirungen ihm zugeschriebener Bilder.

Wer den Entwickelungsgang Rembrandt's nach den Datirungen der für ihn in Anspruch genommenen Bilder vorurtheilslos zu prüfen unternimmt, wird nach den Ueberraschungen, welche ihm ein genauestes Studium desselben bereitet hat, zu dem Schlusse gelangen, dass derselbe ganz aussergewöhnlich verläuft.

Die „Entwickelung Rembrandt's" zeigt kein stufenweises Vor- oder Fortschreiten, das sich logischerweise vom Geringeren zum Besseren, vom Guten zum Vorzüglichen vollzieht. Wir finden keinen eigentlichen Entwickelungsgang, sondern ein unmotivirtes Auf- und Abspringen von zweifelloser Schülerhaftigkeit zu unbedingter und höchster Meisterschaft und von da zurück unter die Mittelmässigkeit seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit. Hier soeben noch Thurmeshöhe ausgebildeter Künstlerschaft und daneben jäher Absturz zum Souterrain schülerhafter Behandlung des Gegenstandes, und dies fortgesetzt von Jahr zu Jahr. Was er gestern gekonnt, ist heute vergessen; und was er vorgestern noch gar nicht erstrebte, noch wollte, das liegt ihm den folgenden

Tag aufgeschlossen und greifbar fertig in Hand, Augen und Seele.

Rembrandt ist auch in dieser Beziehung eine aussergewöhnliche Erscheinung. Aehnliches findet und vollzieht sich nirgends in dem Entwickelungsgange irgend eines anderen bedeutenden Meisters, in welcher Zeit und unter welchem Volke man auch nachforschen möge; denn dergleichen widerspricht den Entwickelungsgesetzen des menschlichen Denkvermögens (zumal besonders in Rembrandt's Jugendjahren die vorzüglichen Bilder meistens vor den geringeren entstanden sein sollen). Ein Beispiel! Im Jahre 1631 soll der „Simeon im Tempel" im Haag entstanden sein, und Vosmaer glaubt, dass auch die „Susanna" im Haag bereits in diesem Jahre gemalt worden sei. Welche Vollendung in der Zeichnung allein bei dem „Simeon" und welche Ausbildung der malerischen Technik in der „Susanna", im landschaftlichen Beiwerke sowohl, als in der Behandlung des Nackten! Betrachten wir dagegen die 7 Jahre später entstandenen Bilder der Grablegung und der Auferstehung, von denen man meint mit aller Sicherheit annehmen zu müssen, dass es echte Werke Rembrandt's aus den Jahren 1636 bis Ende 1638 sind, so wird in diesen Bildern, „die er in langer Zeit und mit vielem Fleiss" malte, Niemand die Fortentwickelung eines Genies zu diesen späteren Leistungen hin zu erkennen vermögen, da dieselben in jeder Beziehung hinter den erstgenannten Bildern zurückstehen. — Wenn sich Rembrandt nach diesen Bildern hin entwickelt, so müssen wir vielmehr einen — freilich unerklärlichen — Rückschritt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit constatiren.

Von einem Zeitgenossen Rembrandt's, dem Kupferstecher J. J. van Vliet, ist uns eine mit der Jahreszahl 1631 versehene Radirung nach einem Werke erhalten, welches

die „Taufe des Kämmerers" darstellt. Rembrandt wird auf dieser Radirung als Jnventor angegeben. Bisher glaubte man, das betreffende Original sei verloren gegangen; nach Herrn Dr. Bode indessen ist dasselbe in einem, jetzt der Grossherzoglich Oldenburgischen Galerie angehörigen Bilde erhalten geblieben. Wenn die Bezeichnung auf der betreffenden Radirung echt ist, so erscheint Herrn Dr. Bode's Beweis plausibel. Er hält es für ein sehr frühes Bild Rembrandt's, weil es noch ganz den Einfluss Lastman's zeige. Die Entstehung desselben sei also nicht in das von J. Vliet angegebene Jahr, sondern etwa 3—4 Jahre früher zu setzen, etwa in das Jahr 1627 oder 1628. Als sicher muss wohl angenommen werden, dass dieses Bild nicht von einem Schüler in dem Atelier seines Meisters gemalt worden ist, weil sonst das ganze Bild eine grössere Gleichmässigkeit in der Ausführung zeigen dürfte, als von Herrn Dr. Bode angegeben wird.

Wir haben es hier vielmehr mit einem jungen Maler zu thun, der, obgleich in vielem noch unreif, sich doch schon als selbstständig schaffender Künstler übte und sich auch an Stoffe wagte, denen er weder in Composition, noch in Zeichnung voll gewachsen war. Herr Dr. Bode beschreibt dieses Bild folgendermaassen: „Einzelne Eigenschaften des Oldenburger Bildes machen es freilich schwer, auch nur an eine Erstlingsarbeit des grossen Künstlers zu denken." Namentlich falle die kindische Zeichnung und rohe Behandlung der Pferde, besonders des grossen Gauls über der Gruppe der Taufe, sehr störend ins Auge. Die Hand des Apostels verrathe ähnliche Schwächen, ebenso die Wiedergabe des Wagens. Andere Theile des Bildes, besonders der Reiter mit der Lanze, seien besser gelungen, dazu sei die Hauptgruppe tief empfunden. In dem hellen Tageslicht des

Bildes sei das Streben nach Helldunkel noch kaum angedeutet.

Hat Dr. Bode mit seiner Annahme, dass das Bild 1627 bis 1628 entstanden sei, recht, so ist Rembrandt in den nächsten 3—4 Jahren nicht viel weiter gekommen, denn Herr Bredius erwähnt in dem von ihm verfassten Text zu der Photogravüre-Ausgabe des Ryksmuseums ein Bild, den „barmherzigen Samariter" bei Herrn Dr. Thode in Bonn, das mit der Jahreszahl 1631 echt bezeichnet sein soll und das, seiner Beschreibung zufolge, sich als schülerhaftes Jugendwerk kennzeichnet und ebenfalls noch sehr an Lastman erinnert.

Es muss freilich sehr auffallend erscheinen, dass ein solches Bild von demselben Künstler noch im Jahre 1631 gemalt wurde, in welchem er bereits den „Simeon im Tempel" geschaffen haben soll. Die Ungleichheit dieser Bilder ist auch Herrn Bredius bereits aufgefallen; ich führe hier seine eigenen Worte an: „Die Werke des Jahres 1631 sind sehr ungleich im Kunstwerth, man vergleiche z. B. den „barmherzigen Samariter" bei Herrn Thode in Bonn mit dem schönen „Simeon im Tempel" im Haag aus demselben Jahre. Auf dem ersten Bilde noch ein dem Lastman sehr nahestehendes Streben, ein gut gezeichneter Verwundeter in vortrefflicher Haltung, aber auf einem abscheulichen Ross, mit einem sehr unbedeutenden Samariter als Führer, das ganze Bild ohne Helldunkelstudium, das ihn doch sonst schon so völlig beschäftigte — und auf dem „Simeon" im Haag schon seine ganze Meisterschaft offenbarend, ein mächtiges Helldunkel, das die schöne Gruppe des Simeon verklärt erscheinen lässt und dem Bilde jene magische Wirkung verleiht, welche wieder und immer wieder den Beschauer desselben bestrickt."

Der geistige Sprung von dem niedrigen Niveau jener beiden Bilder bis zu dem „gleichzeitig" gemalten Simeon lässt eine organische Fortentwickelung nicht erkennen, sondern erinnert an die Leistungen eines Trapezkünstlers, der, durch mechanische Hilfsmittel unterstützt, sein Ziel in einem Ansatze im Fluge nimmt. Da man auf geistigem Gebiete jedoch solche Hilfsmittel, welche den Geist plötzlich über den Standpunkt des bisherigen Wissens und Könnens emporschleudern, nicht besitzt, so muss die Möglichkeit verneint werden, dass es jenem jungen Maler, der im Jahre 1631 den in Bonn befindlichen „barmherzigen Samariter" malte, in demselben Jahre gelungen sein sollte, den „Simeon im Tempel" im Haag zu schaffen, ein Werk, das bereits mit so viel Meisterschaft gemalt ist, welche sich allein durch die Zeit, durch vieles Studium, durch Uebung und Erfahrung erreichen lässt. Auch Kolloff ist der Ansicht, dass der „Simeon" das Werk eines jugendlichen Künstlers nicht sein könne, weil die ganze Auffassung und der Ausdruck des Gefühls in diesem Bilde eben so wenig jugendlich sei, als die treffliche Ausführung, welche „Klarheit und Brillanz der Wirkung verbindet."

Jedoch nicht nur der „Simeon" allein, auch andere Bilder und Bildchen, welche gleichzeitig mit dem jetzt in Bonn befindlichen „barmherzigen Samariter" entstanden sein sollen, wie das grosse Bild der „heiligen Familie" in München, der „Petrus im Gefängniss," der sogenannte „Loth" im Besitze des Grafen Stroganoff in St. Petersburg, können nur in auseinanderliegenden Zeitpunkten, zwischen denen Intervalle von Jahren liegen, entstanden sein. Wären die thatsächlichen Jugendbilder nicht durch Zeitgenossen gestochen und von diesen Rembrandt nicht als Inventor genannt worden, so würden diese Bilder als „für den grossen

Meister zu gering“ ihm dauernd aberkannt und seinen Schülern zugewiesen worden sein. Dass die von J. Vliet, P. Leeuw und S. Savery radirten resp. herausgegebenen Bilder Rembrandt abgesprochen worden sind, davon geben die Kataloge verschiedener Museen und die Schriften unserer Kunstgelehrten Zeugniss.

Herr Dr. Bode hat viel dazu gethan, Rembrandt diese ihm abgesprochenen Jugendwerke wieder zuzuführen. Er sagt in seinem Text zu der „Bilderlese aus kleinen Gemäldesammlungen,“ Heft VI. 1887, dass ihm eine Fülle von Jugendwerken Rembrandt's unter allerlei bescheidenen Schülernamen entgegengetreten sei und dass diese Jugendwerke der Vorstellung, welche man von dem grossen Künstler und seinen allgemein bekannten Werken nun einmal habe, so wenig entsprächen, dass ihn zuweilen ein beängstigendes Gefühl überkommen sei.

Doch seien diese Werke meist bezeichnet und zwar zweifellos gleichzeitig und von dem Maler derselben; Form und Schreibart seien dabei meist abweichend von den späteren Bezeichnungen Rembrandt's. Auch die Jahreszahlen fehlten meist nicht und umfassten die Zeit von 1627 bis 1632. — Die meisten dieser Bilder gingen unter dem Namen der Maler S. Koninck, J. Livens, Eeckhout und sogar des Kupferstechers J. van Vliet.

Dr. Bode giebt die Zahl dieser Jugendwerke, die nach seiner Ansicht unter sich übereinstimmen, auf einige dreissig an. Leider ist bisher noch nicht bekannt geworden, welche der in den verschiedenen Galerien oder im Privatbesitze befindlichen, bisher als Copien geltenden Bilder neuerdings als Originalwerke Rembrandt's anerkannt worden sind.

Eines derselben befindet sich im Staedel-Stift zu Frankfurt a./M. und gilt dem Galerie-Katalog zufolge als ein Werk

S. Koninck's. Es ist dies das Bild „David vor Saul die Harfe spielend," Nr. 183. Dasselbe ist seiner Zeit von P. Leeuw gestochen, und Rembrandt ist von ihm als Inventor angegeben worden. Aus diesem Grunde, so wie anderen, die Technik und Composition betreffenden Schlüssen hat Dr. Bode dieses Bild bereits in seinem im Jahre 1883 erschienenen Buche als ein Werk Rembrandt's anerkannt; er nimmt an, dass dieses Bild „um 1632" entstanden sei. Bedenkt man, dass Rembrandt „um 1630" den Kopf eines Greises, ein Brustbild ohne Hände unter Lebensgrösse, welches sich in der Ermitage zu St. Petersburg befindet (Kat. Nr. 814), und das sich in der Zeichnung und der noch ganz unsicheren Technik als ein ziemlich frühes Jugendbild kennzeichnet, gemalt haben soll, so findet man es glaublich, dass sich der Maler desselben bis zu dem in der Composition einfachen und in der Technik vorgeschrittenen Historienbilde „David vor Saul die Harfe spielend" entwickelt haben kann. Ebenso wahrscheinlich erscheint es, dass derselbe Maler in der gleichen Entwickelungsepoche den Studienkopf eines Greises, Brustbild ohne Hände, Nr. 347 der Casseler Galerie, gemacht haben kann und dass er ein bis zwei Jahre später das Portrait des sogenannten Maurits Huygens, im Besitze des Herrn Wesselhöft in Hamburg, malte, welches Herr Dr. Bode ebenfalls noch als ein Jugendwerk bezeichnet. Dasselbe trägt ausser Rembrandt's Namen die Jahreszahl 1632, und der genannte Kunstgelehrte sagt bezüglich dieses Bildes Folgendes: „Den Künstler, der die holländische Malerei in völlig neue Bahnen leitete und zu einer Blüthe entfaltete, deren Werke mit den Meisterwerken aller Zeiten bestehen, vermögen wir in diesem Jugendwerk noch nicht zu erkennen." Es „ist eines der frühesten eigentlichen Bildnisse Rembrandt's und verräth daher noch in

verschiedenen Zügen die Einflüsse seiner Lehrjahre. So in dem kleinen Format, im Verstecken der Hände, obgleich der Dargestellte in halber Figur wiedergegeben ist, in der theilweise noch mangelhaften Zeichnung des Körpers und der Kleidung, im Oval des Kopfes, in den stechenden grossen Augen und namentlich in den durchgehend rundlichen, knubbeligen Formen des Gesichts und der Gewandung; Eigenschaften, die eine handwerksmässige Angewöhnung der Schule verrathen, welche Rembrandt eben durchgemacht hatte, und die namentlich der Bildnissdarstellung schaden mussten. In naiver treffender Wiedergabe der Persönlichkeit liess sich der junge Künstler bei seiner Uebersiedelung nach Amsterdam i. J. 1632 (oder schon 1631) mit dem bekanntesten Bildnissmaler der Stadt in dieser Zeit, Thomas de Keyser, noch keineswegs vergleichen."

Dies ist also ein Portrait des Jahres 1632! — desselben Jahres, in welchem Rembrandt bereits die sogenannte „Anatomie des Professors Tulp" gemalt haben soll, das Meisterwerk eines Portraitgruppenbildes, das nicht nur in Zeichnung und Behandlung des Helldunkels, sondern auch in der Charakteristik der dargestellten Personen unter die hervorragendsten Werke der Malerei gerechnet wird.

Der Künstler, der dieses Bild malte, stützte sich bereits auf das eingehendste Studium der Anatomie des menschlichen Körpers und hatte nicht mehr nöthig, Hände oder andere Körperformen unter der Gewandung zu verstecken, weil deren Wiedergabe ihm unbequem war oder zu schwierig erschien. Auf diesem Bilde sind nicht nur die Hände des vortragenden Professors und einiger junger Aerzte, sondern auch der in schwieriger Verkürzung wiedergegebene Leichnam vorzüglich gezeichnet und gemalt. „Wenn man dieses Bild sieht, so mag einem leicht der Wunsch kommen, dass

Rembrandt immer bei diesem klaren Stil geblieben wäre, in welchem trotz des Gesammtbildes jede einzelne Persönlichkeit mit Portraitwichtigkeit sich geltend macht," sagt C. Lemcke in seinem Aufsatze über Rembrandt.

Nach den vorangegangenen Erwägungen muss es unmöglich erscheinen, dass der junge Maler, der im Jahre 1632 noch nicht die schlechten Angewöhnungen seiner Schule abgelegt hatte, wie er dies bei dem, in Technik und Zeichnung unbeholfenen Portrait des M. Huygens bewies, in demselben Jahre das auf hoher Stufe der Meisterschaft stehende, berühmte Bild jener Anatomie geschaffen haben sollte, das die Leistungen de Keyser's weit übertrifft. Zudem soll dieses Meisterwerk nicht etwa gegen das Ende dieses Jahres, sondern, wie in den „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" Seite 399 angenommen wird, am Anfange des Jahres 1632 entstanden sein, denn die vielen Portraits distinguirter Persönlichkeiten, welche Rembrandt in diesem Jahre gemalt habe, bewiesen zur Genüge den Eindruck, den dieses „ausserordentliche Bild" auf seine Zeitgenossen gemacht habe. Wenn Rembrandt infolge des Aufsehens, welches dieses Kunstwerk seiner Zeit erregte, so viele Bestellungen erhielt, dass er noch 10 Portraits in demselben Jahre darnach malen konnte, so muss die „Anatomie" also nothwendig als im ersten Viertel dieses Jahres entstanden angesehen werden. Allerdings liesse sich alsdann um so weniger der Rückfall in die alten schlechten Schulgewohnheiten, der bei dem Portrait des M. Huygens vorliegen würde, erklären, nachdem dieselben bei jenem Meisterwerke bereits so völlig überwunden und abgelegt waren, dass keine Spur von denselben sich bemerken lässt. Zudem aber soll Rembrandt i. J. 1631 schon das Portraitkniestück eines ältlichen Mannes gemalt haben, Nicolaas

Ruts[1]) genannt, „ein Werk von solcher Meisterschaft, dass selbst von den zahlreichen Bildnissen des folgenden Jahres keines diesem gleich zu kommen scheint.“ — Das ist allerdings wunderbar! — Der „Entwickelungsgang“ Rembrandt's bietet jedoch vielfach dergleichen Ueberraschungen.

An eine sich derartig vollziehende Entwickelung eines Künstlers vermag man jedoch nicht zu glauben, denn dies ist keine Entwickelung, sondern ein unorganisches Nebeneinanderstellen von schülerhaften Jugendbildern und ausgereiften Meisterwerken an der Hand unzuverlässiger Datirungen.

Erfreulich ist es, dass man die Radirung der grossen „Auferweckung des Lazarus,“ obwohl dieselbe mit der Jahreszahl 1631 bezeichnet ist, in der Erkenntniss, dass dieses Werk für das angegebene Jahr zu bedeutend sei, nunmehr als wenigstens um 1 bis 2 Jahre später entstanden annimmt. In der Beurtheilung der Malwerke hat man eine durchgreifendere Reformation, wie hinsichtlich dieser Radirung angestrebt ist, noch nicht ausgeführt. Darum ist es im Grunde einem „Kenner“ nicht zu verdenken, wenn er die von den Meisterwerken so verschiedenen Jugendbilder nicht als Werke derselben Künstlerhand anerkennen will, besonders wenn derartige Bilder als in demselben Jahre entstanden aufgeführt werden. Darum ist die Direction des „Staedel-Stiftes“ in Frankfurt a./M. wohl zu begreifen, wenn sie in dem Katalog des dortigen Museums das Bild „David vor Saul die Harfe spielend“ bisher als das Werk eines Schülers geführt hat, da dieses Bild neben den Meisterwerken, die in den Jahren 1631—1633 entstanden sein sollen,

[1]) Im Besitz des Mr. Adr. Hope in London.

nicht als eine gleichzeitige oder gar ebenbürtige Leistung angenommen werden oder bestehen kann.

In den Jahren von 1632 bis 1633 oder „um 1634" finden sich auch die vorzüglichen Portraits und Studienköpfe der sogenannten „Saskia" in Stockholm, der „Saskia" in Cassel, des „Coppenol" (Federschneiders), des „Mannes mit der Glatze" und des „Mannes mit der Kupfernase" ebendaselbst.

In allen diesen Werken erweist sich der Autor derselben bereits als ein fertiger Meister, welcher das Material, mit dem er arbeitet, vollauf kennt und beherrscht, der in der Technik nicht nur eine absolute Sicherheit zeigt, sondern sich derselben vielmehr bereits als eines gleichsam organischen Mittels für seine bestimmten künstlerischen Zwecke bedient und dieselbe so verschiedenartig ausgestaltet und vergeistigt hat wie kein anderer Meister je vor oder nach ihm während eines langen Lebens.

Die glatte, zarte Haut eines jungen Mädchens, die etwas porösere einer älteren Schönen, das weiche, etwas schlaffe Fleisch eines Gelehrten und Stubensitzers, die glänzend straffe Haut der Glatze eines Greises, das runzelige, wettergebräunte Gesicht eines Alten, dessen Aussehen uns verräth, dass er sich viel im Freien aufgehalten und zu seiner inneren Erwärmung mitunter der Flasche zugesprochen hat; — für jeden Unterschied der Hautstructur dieser verschiedenartigen Menschen hat dieser Künstler mit intuitivem Blick eine entsprechende Behandlung der Farbe gefunden, völlig wahr, treffend, — unnachahmlich, dem Wesen nach völlig der Natur entsprechend, niemals kleinlich werdend, alles in grossem Stil wiedergebend.

Diese Meisterschaft bewahrt Rembrandt, wie es scheint, jedoch nicht vor neuen Rückschlägen in den folgenden Jahren. Wer die genannten Portraits und Studienköpfe be-

trachtet und sich an denselben erfreut und für den Meister begeistert hat, wird in München vor den gleichzeitig und theilweise später entstandenen Bildern der Passion Christi sich einer Enttäuschung nicht erwehren können.

Das also sind die Bilder, von denen Rembrandt selbst schreibt, dass er sie „mit vieler Sorgfalt" („stuijdiose vlyt") gemalt habe!? (Von 1633—1639.) Das getreue Naturstudium war nach seiner Angabe die Ursache, dass ihm diese Bilder so lange „unter den Händen geblieben" sind.

Wir haben nicht Ursache an diesen Worten Rembrandt's zu zweifeln. Ist man doch ohnedies von vornherein überzeugt, dass er in den Bildern sein Bestes zu geben wünschte, die er für den Prinzen Friedrich Heinrich, den Statthalter der Niederlande, malte, von dem er hohe Bezahlung erhoffte. Falls seine Bilder gefielen, durfte er auf Auszeichnungen oder weitere Bestellungen rechnen. Und gerade in diesen Bildern sollte der grosse Meister unter seinem ausgebildeten Können, der bereits erreichten Künstlerschaft zurückgeblieben sein?! Und gerade sind es wieder die später gemalten Bilder, welche geringer sind als die ersten Bilder derselben Folge. Unverkennbar besser in der Technik, treuer im Naturstudium sind die Bilder der „Kreuzesaufrichtung" und „Kreuzesabnahme," auch tüchtiger in der Perspective als die Bilder der „Himmelfahrt", der „Auferstehung" und der „Grablegung." Und was die Composition der „Himmelfahrt", besonders die Gruppirung der Jünger, anlangt, so ist dieselbe, kritisch betrachtet, von beinahe kindlicher Unbeholfenheit, so dass man das Bild am liebsten als ein Jugendwerk betrachten möchte.

Was aber zudem an diesem Bilde, gerade bei der für Rembrandt in Anspruch genommenen Eigenart, störend auffällt, ist das in der Gestalt des Heilandes zum Ausdruck

kommende, an dasjenige mancher Italiener erinnernde Pathos. Auch die zu Füssen des Heilandes aufwärts strebenden Engelsknaben scheinen im Anschlusse an italienische Vorbilder gemalt zu sein.

Diese fremdartigen Anklänge aber nehmen dem Bilde den einheitlichen Charakter; wir finden hier keinen in sich gefestigten eigenen Stil. — Deshalb entspricht dieses Bild nicht dem herrschenden Rembrandt-Begriff vom Jahre 1636. In der „Grablegung" bemerken wir, dass hier der Maler ein weniger geeignetes Modell für den Leichnam Christi gewählt hat als in der „Kreuzesaufrichtung" und in der „Kreuzesabnahme"; bei diesem etliche Jahre später gemalten Bilde ist aber auch der nackte Körper weniger charakteristisch in der Zeichnung und weniger sorgfältig in der Behandlung des Fleisches als in den „früher" gemalten Bildern. Die Gestalten der bei der Handlung beschäftigten Männer sind in der „Grablegung" auffallend roh, und den Köpfen derselben fehlt die Innigkeit des Ausdruckes, welche den Beschauer ergreift. Besonders störend ist das perspectivische Missverhältniss der Personen zu einander.

Betreffs der „Auferstehung" trifft Herr Dr. Bode das Wesen der Sache, indem er findet, dass das Pathos gewaltsam, gesucht und ungeschickt erscheint. —

Und diese Bilder sollen theils gleichzeitig, theils nach dem „Abschied des Engels von der Familie des Tobias"[1]), den „Arbeitern im Weinberge",[2]) dem „Christus als Gärtner"[3]) entstanden sein, jenen geradezu einzigen Werken der Malerei, Perlen der Ruhmeskrone des Künstlers, der sie schuf? —

[1]) Paris, im Louvre, datirt 1637.

[2]) Petersburg, in der Ermitage, datirt 1637.

[3]) London, im Buckingham Palace, datirt 1638.

Und auch nach der „Danaë“[1]), jener meisterlich gemalten lebensgrossen, allerdings echt holländischen nackten Frauengestalt, deren Darstellung ein Prüfstein für das Können ihres Autors war?!

Gehen wir weiter und betrachten „die Anbetung der Hirten“, welche im Jahre 1646 von Rembrandt gleichfalls für den genannten Prinzen gemalt wurde, so steigt unsere Unbefriedigung und Verwunderung beim Anblicke derselben um noch einige Grade im Hinblick darauf, dass dieses Bild um 8 Jahre später als der „Christus als Gärtner“ und 4 Jahre später als die „Nachtwache“ gemalt worden sein soll, in einer Zeit also, welche es verbietet, dasselbe noch unter die Jugendwerke des Meisters zu zählen.

Bei diesem Bilde kann auch nicht mehr angenommen werden, dass es nach einem im Jahre 1633 entstandenen Entwurfe ausgeführt wurde, wie solches Dr. Bode bei der Folge der Passionsbilder annimmt. Die „Christnacht“ zeigt indessen im Verhältniss zu jenen keinen Fortschritt in der Composition, noch in dem Gebrauche der Perspective, keine grössere Innigkeit im Ausdrucke der Köpfe, sondern nur eine etwas veränderte, keineswegs aber vorzüglichere Technik.

Das in Rede stehende Bild ist, wie es scheint, das — unausgeführte, skizzenhafte — Werk eines jugendlichen, noch in seiner Anfangsentwickelung begriffenen Malers, dem es hier nicht gelungen ist, durch den Zauber des Helldunkels die Schwächen des Irdischen sanft zu verklären — (wie das in anderen, vorzüglichen Werken geschehen ist) — und der in diesem Falle auch nicht durch sonstige coloristische Reize dafür entschädigt, dass er in flüchtiger Arbeit sowohl die

[1]) Petersburg, Ermitage, datirt 1636.

Zeichnung der Figuren als auch die Regeln der Perspective vernachlässigte.

Man kann von der Entwickelung eines Künstlers nicht erwarten, dass dieselbe durchaus den gerade aufsteigenden Weg zur Höhe nehmen müsse, ohne Abweichung nach links oder rechts oder kurze Aufenthaltsstationen.

So manches Genie ist auf Umwegen zu seinem Ziele gelangt, und der Entwickelungsgang grosser Künstler, wenn wir denselben graphisch darstellen wollten, würde verschiedene Niveauschwankungen aufweisen. Der Menschengeist vermag es nicht sich in allem, was er schafft, auf gleicher Höhe zu erhalten, denn die Spannkraft des Geistes ist nicht immer dieselbe und die Bedingungen, unter denen er schafft, sind nicht immer gleich günstig.

Wenn dies alles in Betracht gezogen wird, so bleibt der Entwickelungsgang Rembrandt's dennoch eine Ausnahme von Erfahrung und Regel, sobald wir annehmen, er habe sich in der That so zollzogen, wie er sich, nach den Datirungen der ihm zugeschriebenen Bilder betrachtet, darstellt. Denn es handelt sich hier nicht um Schwankungen in der Darstellungs- und Schaffenskraft eines Meisters, sondern um ein Nachlassen oder völliges Versagen der Gedächtnisskraft desselben.

Da wir aber nicht annehmen können, dass ihn zeitweise das Gedächtniss verlassen hat, so dass er sich plötzlich auf sich selbst, sein eigenes Wesen, seine Technik, sein allgemeines künstlerisches Können nicht mehr zu besinnen vermochte, — so müssen wir deshalb die Echtheit der Datirungen bezweifeln, gemäss denen vorzügliche Bilder entweder gleichzeitig mit geringen Jugendwerken oder berühmte Meisterwerke vor schülerhaften Erstlingsarbeiten entstanden sein müssten.

Um den ferneren Entwickelungsgang Rembrandt's in Folgendem möglichst übersichtlich zu veranschaulichen, schalte ich eine Bilderliste der Werke ein, die in den Jahren 1640—1650 entstanden sein sollen. Dieselbe bezeugt das Bestreben eines der hervorragendsten Rembrandt-Forscher, in den Entwickelungsgang des Malers so viel Logik als möglich hineinzubringen ohne die vorhandenen Datirungen anders als in den dringendsten Fällen anzuzweifeln.

In dem genannten Jahrzehnt ist eine Gruppe von datirten Historienbildern mit undatirten Landschaften und datirten und undatirten Portraits zusammengestellt, welche zum grossen Theil einen leuchtend braunen Gesammtton, einen emailleartig pastosen Farbenauftrag im Licht, eine flüssige Technik und leuchtende, weil dünn gemalte Schattenpartien zeigen.

Da in der Zeit nach 1640 die Zahl der undatirten Bilder eine ziemlich bedeutende ist, so war für diese Zeit der Combination der Kunstgelehrten ein grösserer Spielraum gegeben und der durch diese Herren construirte Entwickelungsgang des Künstlers wird für diese Zeit glaublicher, da diese undatirten Bilder sehr geschickt mit anderen Bildern zu Gruppen vereinigt worden sind und da Werke von ganz entschieden jugendlichem Gepräge, welche mit so späten Daten versehen wären, fast nicht existiren. — Einige datirte Bilder indessen lassen sich gleichwohl in die Reihe der anderen organisch nicht einfügen: die vorhandenen Datirungen also sind auch hier ein störendes Element, — ein Beweis entweder ihrer Fälschung oder der Ungehörigkeit, die anderen, undatirten Bilder mit ihnen in die gleiche Zeit zu setzen.

Eine Bildergruppe aus den Jahren 1640—1650.

Auszug aus dem Werke des Herrn Dr. Bode, „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei".

Historienbilder, kleine Figuren.

Die heilige Familie (Holzhacker-Familie genannt). „Im Zimmer ist Joseph an der Arbeit, während Maria und Anna um das Christkind beschäftigt sind." Bezeichnet, datirt 1640. „Leuchtend brauner Gesammtton. Localfarben bescheiden angedeutet." Kleine Figuren. — Paris, im Louvre.

Begegnung der Maria mit der Elisabeth. „Hinter Maria eine schwarze Dienerin. Zacharias steigt, auf einen Knaben gestützt, die Treppe herab." Kleine Figuren. Bez., dat. 1640. „Die Figuren fast zu fein ausgeführt." — London, im Besitz des Duke of Westminster

Bathseba im Bade. „Nackt auf einem bräunlichen Mantel sitzend, im Begriff sich mit Hilfe von zwei Dienerinnen anzukleiden." „Leuchtend brauner Gesammtton, Localfarben nur angedeutet; der nackte Körper delicat und meisterlich behandelt; phantastischer landschaftlicher Hintergrund mit dem Schlosse des Königs David." Bez. Rembrandt f. 1643. Kleine Figur. — Haag, im Besitz des Baron Steengracht van Duivenvoorde.

Heilige Familie. „In einer Zimmermannswerkstatt sitzt Maria neben der Wiege mit dem Kinde, zu dem Engel herabschweben. Im Grunde rechts Joseph bei der Arbeit." Bez., dat. 1645. Brauner Gesammtton. Fig. etwa drittel lebensgross. — St. Petersburg, Ermitage.

Cassel, Gemälde-Galerie:

Heilige Familie in Cassel. Wie oben, doch fehlen hier die Engel. Bez., dat. 1645.

München, Alte Pinakothek.

Anbetung der Hirten. „Maria vor dem Christkind sitzend, das Joseph mit der Laterne beleuchtet und die Hirten staunend umgeben." Bez. Rembrandt f. „Gemalt 1646."[1]) Ganze, kleine Figuren.

Berlin, Königliche Gemälde-Galerie.

Susanna im Bade. Sie ist „im Begriff in den Teich zu steigen. Von rechts hinten kommen die beiden Greise, von denen der eine das Laken der Susanna ergriffen hat." (Phantastischer landschaftlicher Hintergrund in magischem Dunkel.) „Vorn ein kirschrothes Gewand und Pantoffeln." Bez., dat. 1647. Ganze Figur in beinahe drittel Lebensgrösse.

Berlin, Königliche Gemälde-Galerie.

Vision des Daniel. „Der Engel Gabriel zeigt einem neben ihm knieenden Jüngling einen Bock, der, durch einen Gebirgsbach getrennt, vor ihnen steht." Brauner Gesammtton. „Um 1648—50." Figuren von mehr als drittel Lebensgrösse.

Stourhead-House, im Besitz des Sir H. Hoare.

Ruhe auf der Flucht. „Die heilige Familie beim Feuer an einem See lagernd, an dem Hirten hinziehen. Mondschein. Ganz kleine Figuren. Mit Erinnerung an A. Elsheimer's gleiche Composition." Bez., dat. 1647.

Landschaften.

Braunschweig,

„Bergige Landschaft bei Gewitter. Ein greller Sonnenblick fällt durch dunkle Wolken auf eine

[1]) Zeigt nicht die vorzügliche, meisterhafte Technik der vorgenannten Bilder.

Höhe, von der ein Wasser durch einen Bogen herabfällt, um ruhig in der Ebene weiter zu fliessen. Am Flusse Häuser und kleine Staffage.“ „Beinahe einförmig brauner Ton; die erkennbaren Gegenstände emailartig in den dünnen braunen Grund hineingesetzt — wie in den Darstellungen der ‚Susanna‘. Bez. Rembrandt f.“ „Etwa in d. J. 1640 gehörig.“ — Herzogliche Gemälde-Galerie.

Die Flussmündung. Um 1640—1645. Unbezeichnet und undat. „Vorn am Zusammenfluss zweier Flüsse ein Gehöft mit Schuppen. Auf der Landzunge des jenseitigen Ufers eine Gruppe von Bäumen in hellem Sonnenlicht; im Mittelgrunde eine breite Steinbrücke. Hügelige Ferne.“ „Hellbrauner Ton.“ — Oldenburg, Grossherzogliche Gemälde-Galerie.

„Hügelige Landschaft. Bei anziehendem Gewitter. Um 1640—1645.“ „Von grosser, fast unheimlicher Wirkung des grell aus düstern Wolken hervorbrechenden Sonnenlichtes, in leuchtend hellbraunem Tone, fast einfarbig und von breitester geistvoller Behandlung.“ „Der Braunschweiger Gewitter-Landschaft sehr nahe.“ — London, im Besitz des Sir Richard Wallace.

Kleine Landschaft mit dem Kanal. Um 1640 bis 1650. Unbez. und undat. In dem leuchtend braunen Gesammtton der zuvor genannten Landschaften. — Bowood, im Besitz des Marquis of Lansdowne.

Eislandschaft mit Schlittschuhläufern. Nicht v. J. 1636 stammend, wie man irrthümlich gelesen habe, sondern aus d. J. 1646. „Leuchtend in kräftigen Farben, von höchst geistvoll breiter — Cassel, Gemälde-Galerie.

Behandlung.“ „Ein charakteristisches, schönes Werk dieser Jahre.“

Drayton Manor, im Besitz des Sir Rob. Peel. — Kleine Landschaft mit Figuren. Findung Mosis. Wahrscheinlich in dieselbe Zeit mit der Braunschweiger Gewitterlandschaft gehörig, in den Anfang der vierziger Jahre. Unbez. und undat.

Cassel, Gemälde-Galerie. — Schloss auf dem Berge. „Auf glühendem Abendhimmel heben sich Ruinen auf der Höhe ab; vorn eine steinerne Brücke, über die der Weg zu einer Windmühle führt.“ Bez. Rembrandt f. Undat. (Um 1650.) „Tiefe leuchtende Färbung, breite Behandlung.“ „Eine sehnsüchtige und doch ruhige Stimmung ergreift den Beschauer.“

Portraits. Kniestücke oder halbe Figuren.

Dresden, Königliche Gemälde-Galerie. — Saskia mit der Nelke. Bez., datirt 1641. „Stehend; die Linke auf die Brust legend, mit der Rechten eine Nelke herausreichend.“ „Geistvolle Behandlung, vollendete Durchbildung.“

Im Besitz I. M. der Königin von England. Buckingham Palace. — Junge Frau mit einem Fächer. Bez. und dat. 1641. „Leuchtend jugendliche Carnation, im Fleisch ausserordentlich weiche, vertriebene Pinselführung. Schatten dünn, Lichter emailartig pastos.“

Wien, im Besitz des Graf. Lanckoronki. — Junges Mädchen, sogenannte „Judenbraut.“ Bez. und dat. 1641. „Eigenthümlich matte Beleuchtung, bei einem für diese Zeit kühlen Ton; vertriebene, fast glatte Malweise.“

Wien, im Besitz des Graf. Lanckoronki. — Der Vater der Judenbraut. Bez. und dat. 1641. Die Technik wie im vorigen Bilde — „bei dem Männerkopfe entschieden störend.“

Die Nachtwache. „Auszug der Schützen-Compagnie des Capitäns Banning Cock aus dem Schützenhause.“ Bez., dat. 1642. „Vierundzwanzig ganze Figuren.“ „Kühne, breite Pinselführung, trockener, in den Lichtern ausserordentlich pastoser Farbenauftrag.“ „Den Mittelpunkt der Lichtmasse bildet ein kräftiges Citrongelb; im übrigen herrscht Roth in verschiedenen Abtönungen vor, welches durch Schwarz und ein weniges Blau, sowie durch neutrale graue und bräunliche Töne in seiner leuchtenden Wirkung noch gehoben wird.“ — Amsterdam, Ryks-Museum.

Brustbild einer alten Frau in schwarzer Tracht, oval. (Bez. Rembrandt f. 1660 nach Angabe Smith's.) Nach Dr. Bode gehört dieses Bild, nach seiner Technik zu schliessen, in die Jahre 1640—1643. — London, im Besitz des Lord Overstone.

Junges Mädchen, „an einem Tisch mit rother Decke lehnend; in reicher Tracht.“ Bez., dat. 1642. „In der Behandlung der „jungen Frau mit dem Fächer“ ähnlich.“ Kniestück. — London, im Besitz des Marquis of Lansdowne.

Elisabeth Jacobs Bas, Gattin des Admirals Swartenhout, 70 Jahre alt. „Leuchtend warmer Ton, bei etwas graulichem Teint. Breit und körnig gemalt.“ Um 1641—43. Unbez. und undat. Kniestück. — Amsterdam, Ryks-Museum.

Dame im Alter von etwa 50 Jahren. „Kleinliche, philiströse Züge, im Ausdruck jedoch anziehend. Weiche, verschmolzene Malweise.“ Unbez. u. undat. Um1640—43. Fast halbe Figur. — St. Petersburg, Ermitage.

„Bildniss eines jungen Gelehrten, vom Schreibtisch sich erhebend, um seine rothe Mütze — Panshanger,

im Besitz des Earl Cowper.

von der Wand zu nehmen. Bez. Rembrandt f. 1644.“ „Behandlung sehr breit und kräftig, Schatten schwärzlich, aber klar.“ Bei seinem Anblick ist man nach Herrn Dr. Bode's Ansicht versucht, das Bild 20 Jahre später zu setzen (also nach 1664). Kniestück.

Kedleston-Hall, im Besitz des Lord Scarsdale.

Bildniss eines alten Mannes mit spärlichem Bart. „Feines Helldunkel, leuchtende Carnation, weiche Malweise, schon etwas heller als die übrigen Bilder in der Mitte der 40er Jahre.“ Um 1645[1]). Unbez. und undat.

Castle Howard, im Besitz des Earl of Carlisle.

„Bildniss eines jungen Künstlers. Sitzend; einen schwarzen Mantel über dunkelgrauem Rock; in hohem Hut; ein Skizzenbuch in der Hand. Weiche, breite Behandlung; eigenthümlich schwärzlicher, aber klarer Ton.“ Um 1648. Unbez. und undat.

Berlin, im Besitz des Herrn von Carstanien.

Bildniss des Predigers Sylvius. „Hochbejahrt; nach links, gradeaus blickend; in kurzem, weissem Vollbart. In einem Sessel, auf dessen Lehnen seine Arme ruhen. In dunklem, pelzgefüttertem Mantel.“ (Früher Justus Lipsius genannt.) „In goldigbraunem Ton, wie die um d. J. 1640 entstandenen Bilder, aber leuchtender, klarer und wärmer, — ausserordentlich breite Behandlung, magisches Helldunkel. Fesselnde, sprechend lebensvolle Züge des alten Mannes — machen den Eindruck, als könnten sie nur unmittelbar von der Natur abgeschrieben sein.“ Bez. Rembrandt f. 1645.

[1]) Könnte also auch wohl „um 1650“ gesetzt werden.

Weitere Prüfung des „Entwickelungsganges".

Die Bilder, welche in den Jahren 1640—1650 entstanden sein sollen.

Wer die hier genannten Bilder wenigstens theilweise im Original kennt, wird zugeben müssen, dass dieselben nach Technik und Gesammtton vorzüglich aneinander gereiht sind; und wem dieselben auch nur in Photographien vorgelegen haben, wird aus der charakteristischen Technik allein die Zusammengehörigkeit der meisten dieser Bilder erkannt haben. Die Fortentwickelung Rembrandt's als Künstler scheint sich also in diesem Jahrzehnt naturgemäss und folgerichtig zu vollziehen. Die undatirten Bilder, sowohl Portraits als Landschaften, sind zweifellos vorzüglich untergebracht.

Die herrliche Landschaft „das Schloss auf dem Berge" (Cassel) mit der ergreifend feierlichen Abendstimmung ist als „um 1650" enstanden genannt und bildet somit den Ziel- und Endpunkt der Entwickelung in den vierziger Jahren.

Dieser Schlusspunkt würde auch sehr befriedigen, wenn nur nicht das Bild „Christus als Gärtner" (im Buckingham Palace), welches dieser Landschaft in der Behandlung auffallend ähnlich ist, nur dass Luft und Beiwerk noch viel gewaltiger gemalt sind, — als schon im Jahre 1638 entstanden angeführt wäre. Man vergleiche nur den goldig strahlenden Himmel auf beiden Bildern, der ihnen die überwältigende Stimmung giebt, die grandiose Art, in welcher die Luft behandelt ist, und die Meisterschaft, mit welcher die Gebäude, die in der Entfernung sichtbar werden, in die untere Luftschicht eingesetzt worden sind. In dem Bilde im Buckingham Palace sind sie ganz vom Lichtaether umhüllt, um-

flossen, — auf dem Bilde in Cassel steht die Ruine dunkel und doch unendlich weich vor dem glänzenden, leuchtenden Abendhimmel. — Farbenauftrag und Behandlung erscheinen auf dem Bilde im Buckingham Palace aber noch mächtiger als auf dem in Cassel, — in einer Meisterschaft, über welche hinaus sich ein Künstler, im Landschaftsbilde wenigstens, kaum noch entwickeln kann.

Und so würde Rembrandt auf dem Bilde „das Schloss auf dem Berge", wenn er dasselbe Ende der vierziger oder Anfang der fünfziger Jahre malte, in seiner ferneren Entwickelung der Meisterschaft des Jahres 1638 ganz nahe gekommen sein.

Es liegt jedoch kein zwingender Grund vor, die beiden sich so nahe stehenden Bilder durch einen Zeitraum von 10—14 Jahren von einander zu trennen, da das eine derselben undatirt ist. Dagegen könnten die folgenden sechs Bilder sehr wohl von den anderen, in die vierziger Jahre gesetzten Bilder durch eine lange Zwischenzeit getrennt werden, da sie nach Malweise, Auffassung und den bei einigen derselben schweren oder schwärzlichen Schatten als Ausnahmen von der in den genannten Jahren geltenden Regel: goldig bräunlicher Ton, oder auch „farbiges Helldunkel", leuchtendes Colorit, dünne Schatten, flüssiger Farbenauftrag mit pastosen, email-artig aufgesetzten Lichtern — (manière beurrée), — angesehen werden müssen.

1. u. 2. Bildniss eines Mannes, als Vater der sogen. „Judenbraut", seines Gegenstückes (Wien i. B. des Grafen Lanckoronki), bekannt, datirt 1641.

Dieses Portrait gehört durch seine vertriebene Malweise, die weichliche Auffassung der Züge eines bärtigen Männergesichtes, so wie durch die kühle Färbung (welche Thatsachen Herrn Dr. Bode störend aufgefallen sind) nicht

zu den übrigen Bildern der vierziger Jahre: — unmöglich besonders kann dieses Bild ein Jahr vor der „Nachtwache" und 4 Jahre nach dem Bildnisse jenes vornehmen Polen v. Jahre 1637 entstanden sein, welches lange Zeit als das Portrait Johann Sobieski's galt und das den Inbegriff kerniger, selbstbewusster, urwüchsiger Männlichkeit auf die vollendetste Weise zum Ausdruck bringt.[1])

3. Das Bildniss eines jungen Gelehrten in Panshanger trägt die Jahreszahl 1644, zeigt aber eine so breite Pinselführung bei schwärzlichen Schatten, wie sie Rembrandt erst in den sechziger Jahren zur Anwendung gebracht haben soll. Es ist also nicht erfindlich, durch welchen Sprung seines Geistes er bereits 1644 zu einer Malweise kommt, zu welcher er sich erst in den folgenden 20 Jahren entwickelt. Die Datirung dieses Bildes mag daher wohl eine unkluge Fälschung sein.

4. Aus dem gleichen Grunde — nämlich der geistigen Fortentwickelung des Künstlers — schliesst ja auch H. Dr. Bode bei dem Bildnisse einer alten Dame (London, im B. des Lord Overstone) umgekehrt, dass dieses Bild Anfangs der vierziger Jahre entstanden sein müsse und dass die Jahreszahl 1660, welche es nach Angabe Smith's trägt, verlesen sei und 1640 bedeute.

5. Hier sei constatirt, dass die Technik des Portraits des sogenannten „Sylvius" (Berlin, im Bes. des H. von Carstanien) einer weit späteren Epoche angehört und unter die letzten und trefflichsten Bildnisse eines Meisters zu zählen ist, der dieses nebst anderen schuf. Dieses vollendete

[1]) Dasselbe wie von dem Bilde in Wien, gilt von allen anderen männlichen Portraits, welche das Datum vom Anfang der vierziger Jahre tragen und welche nach H. Dr. Bode's eigener Angabe in weichlicher Manier und fast weiblicher Auffassung gemalt sind.

Wissen im Mischen, Auftragen und Nebeneinandersetzen der Töne, diese intime Auffassung des Alters ist nur von einem Maler in sehr gereiften Jahren zu erwarten. Diese und andere Gründe nöthigen mich zu dem Schlusse, dass der „Sylvius“ nicht im Jahre 1645 gemalt sein kann, die Datirung also unecht ist.

6. Am bedenklichsten allerdings ist es, dass das einzige für Rembrandt als wirklich nachgewiesen erachtete Bild dieser Zeit — „die Anbetung der Hirten“ (in der Pinakothek zu München), das er 1646 für den Prinzen Heinrich malte und welches füglich den Kern- und kritischen Ausgangspunkt für die ganze Zusammenstellung dieser Bildergruppe bilden müsste, — dass gerade dieses Bild nach Auffassung, Composition, Färbung und Technik das unbedeutendste und geringste Werk dieser Zeit ist, welches zu den meisten der den vierziger Jahren zugewiesenen Bilder, ganz besonders aber zu der, bereits im Jahre 1642 aufgeführten „Nachtwache“, in keinem erklärlichen causalen Zusammenhange steht.

Liste derjenigen Bilder, welche Rembrandt nach der Ansicht des Herrn Dr. Bode in den Jahren 1649—1655 gemalt haben soll, nebst Beschreibung derselben,

auszugsweise entnommen Dr. Bode's „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei.“

1649.

1. Vertumnus und Pomona. „Pomona in breitem Strohhut und reicher Tracht, in den übereinander gelegten Händen eine Orange haltend; Vertumnus in Gestalt einer alten Frau, mit purpurrothem Kopftuch, der Pomona zuredend. Halbe

Figuren.“ Bezeichnet und datirt 1649. „Etwas trübe, eintönige Färbung und breite Malweise.“ Prag, Galerie der Kunstfreunde.

2. Vision des Daniel. „Der Engel Gabriel zeigt dem in Ehrfurcht niedergesunkenen Propheten einen Bock jenseits eines zerklüfteten Baches.“ Unbez. und undat. (Um 1648—1650.) Berlin.

3. Reiterbildniss des Marschall Turenne. „Auf dunklem Apfelschimmel hinaussprengend. Kaum vierzigjährig; in reicher Uniform. Rechts hinter ihm sein Diener. Links im Mittelgrunde eine Staatskarosse mit vier Insassen einem Parkthore zufahrend. Ganze Figuren. Gemalt 1649.“ (Undatirt?) „Eines seiner eigenthümlichsten, aber nicht hervorragendsten Werke. Das Pferd auffallend hölzern gezeichnet. Die Färbung etwas einförmig bräunlich, aber klar und leuchtend, die Behandlung sehr breit und im Grunde selbst flüchtig, mit Ausnahme des sorgfältig durchgearbeiteten Kopfes.“ Im Besitz des Earl Cowper, Panshanger.

1650.

4. Hanna und Samuel. „Die Prophetin Hanna unterrichtet ihren Sohn Samuel im Lesen.“ Kniestück. Bez. aber undat. Um 1650. „Kühle und schwere Färbung; theilweise kleinliche Behandlung.“ Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 822.

5. Sturz des Haman. „Haman steht reuig vor Ahasver. Im Grunde links Mardochäus. Halbe Figuren.“ Bez., aber undatirt. Um 1650. „In der Behandlung ein zweifelloses und charakteristisches Werk dieser Zeit; in der Anordnung der Figuren wie im Ausdruck ist es aber für den Meister auffallend nüchtern und lahm.“ Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 795.

6. Abraham bewirthet die drei Erzengel. „Vor dem Hause an der Tafel; in der Ferne Sarah (hinter der Thür lauschend).“ Figuren bis zu den Knieen. Unbez. und undatirt. Um 1650. „Die Behandlung ist auffallend sorgfältig und verschmolzen für diese Zeit, die Färbung klar und durch die wallenden weissen Gewänder der zwei Erzengel von einem ganz eigenthümlichen Reize.“ Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 791.

7. „Minerva (Bildniss eines jungen Kriegers genannt). In voller Rüstung, eine Eule als Helmschmuck, mit Speer und Schild.“ Unbez. und undat. Um 1650. „Breite, weiche Pinselführung, die Beleuchtung zeigt das matte und mehr gleichmässige Licht wie die bisher genannten (um das Jahr 1650 gruppirten) Bilder.“ Halbe Figur. Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 809.

8. „Pilatus sich die Hände waschend. Ein Knabe giesst ihm Wasser über die Hände; hinter ihm ein Greis. Unten Pharisäer und Soldaten andrängend. Lebensgrosse Figuren bis zu den Knieen.“ Unbez. und undatirt. Um 1650. „Charakteristisches, besonders anziehendes Bild dieser Zeit. Dieselbe ausserordentliche Einfachheit in der Anordnung, ausdrucksvolle Ruhe und die gleiche unbestimmte Färbung wie im ‚Abraham mit den Engeln‘, bei mattem, gelblichem Lichte.“ Broadlands, bei Lord Mount-Temple.

9. Der blutige Rock Joseph's. „Zwei der Brüder zeigen Jakob den Rock; daneben der kleine Benjamin. In einer Halle. Bis zu den Knieen.“ Bez., aber undat. Um 1650. „Ein sehr charakteristisches und schönes Werk dieser Zeit: nicht nur in der weichen, noch verschmolzenen Behandlung und der Färbung, mit ihren eigenthümlichen mattrothen und gelblichen Tönen, sondern namentlich auch in der Auffassung.“ Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 793.

10. Junge Frau beim Aufstehen. „Im Bett liegend, die rechte Schulter entblösst, nach rechts blickend. Im Begriff, mit der Rechten die rothe Bettdecke fortzuziehen. Halbe Figur, etwas unter Lebensgrösse. Bez., dat. 16 . ., nach Smith 1650.“ In London bei Sir John Mildmay.

11. Landschaft mit der Ruine. „Leuchtend brauner Gesammtton.“ (Bereits näher beschrieben.) Bez. und undatirt. Um 1650. In Cassel, Königl. Gemälde-Galerie.

12. „Selbstportrait in Landsknechtstracht. An einem Pfeiler stehend; in purpurrothem geschlitzten Gewande mit Halskoller aus — schwarz polirtem — Stahl und goldener Kette; — einen breiten flachen Hut mit bunten Federn auf dem Kopfe, — die Linke am Griffe eines Zweihänders.“ Kniestück. Bez. und dat. „Tiefe prächtige Färbung von warmer Gluth, trotz mattem Licht; weiche, verschmolzene, äusserst liebevolle Behandlung — nur der Griff vom Schwert und die goldene Kette sind stark in Farbe aufgetragen. In dem mysteriösen Helldunkel sei das eines der charakteristischsten, vollendetsten Werke der höchsten Meisterschaft.“ In Cambridge, Fitzwilliam-Museum.

1651.

13. Christus als Gärtner. „Christus erscheint der Maria, die vor ihm kniet, im Leichentuche. Bei Nacht. Im Grunde die Grabeshöhle und hohe Bäume.“ Kleine, ganze Figuren. Bez. und dat. „Durch Adel und Innigkeit der Empfindung, wie durch Feinheit des von der Gestalt des Auferstandenen ausgehenden Lichtes und der Färbung innerhalb des nächtlichen Dunkels eines der anziehendsten Werke dieser Zeit.“ Braunschweig, Gemälde-Galerie, Kat. Nr. 518.

14. Die junge Magd. „Stehend; mit rothem Jäckchen, das Hemd am Halse offen.“ Bez. und dat. „Prächtige Farben-

harmonie, worin ein glühendes Roth mit tiefem Schwarz und leuchtendem Weiss durch das zauberhafte Helldunkel verbunden ist.“ Stockholm, Königliche Gemälde-Galerie, Kat. Nr. 584.

1652.

15. „Bildniss einer jungen Frau von anziehenden Zügen, in reicher Phantasietracht.“ Brustbild mit Händen. Unbez. und undat. Um 1650—1654. „Von zauberhaftem Helldunkel, von einem Schmelz der Farbe und liebevollster Durchführung, welche es schwer macht, die äusseren Anhaltepunkte für seine genaue Datirung zu finden.“ Paris, im Louvre. Salon carré, Kat. Nr. 419. „Auch noch allenfalls um das Jahr 1658 entstanden.“

16. Selbstbildniss, kleines Brustbild ohne Hände. „Ganz von vorn, in breitem, schwarzem Barrett, schwarzem Rock, rother Unterjacke und kleinem weissen Kragen. Studie: Sehr geistreich, prima hingeschrieben, von ausserordentlicher Farbenkraft.“ Leipzig, Städt. Mus. Unbez. und undat. Um 1652—54.

1653.

17. Susanna — „von Smith erwähnt, dieselbe soll 1653 datirt sein.“

18. Bildniss eines ältlichen Mannes, „in England rühmend genannt.“ Ashridge Park, im Besitz des Earl Brownlow. (Herrn Dr. Bode unbekannt.) Bez. und dat.

1654.

19. „Der Traum des Judas Maccabäus (?), irrthümlich Ziska's Schwur benannt. An einer Tafel kreuzt ein Mann in orientalischer Tracht sein Schwert mit denen von vier Kriegern. Ein Gast erhebt den Kelch, fünf andere zuschauend

oder beim Mahl beschäftigt. Beinahe ganze Figuren.“ „Unfertig, was aus dem dünnen Farbenauftrag und der Helligkeit der Schatten hervorgeht. Dieses Bild ist eines der hervorragendsten Werke Rembrandt's: energisch angelegt, klar in der Färbung, von einer unheimlich grossartigen Wirkung.“ Unbez. und undat. Um 1654. In der Königl. Gemälde-Galerie zu Stockholm, Kat. Nr. 578.

20. Bathseba, lebensgross. „Dieselbe sitzt unbekleidet auf ihrem weissen Hemde über einer rothen Decke, neben sich das barockgemusterte Goldbrokatkleid. Eine Korallenkette im Haar und ein rotes Band um den Hals bilden den einzigen koketten Schmuck. Die Zeichnung ist vorzüglich, die Modellirung meisterhaft, das Fleisch ist von einer Wahrheit und Leuchtkraft, die sich der Carnation eines Tizian und Giorgione nähert. Da auch die Formen jugendlich und ansprechend sind und noch durch das feine Helldunkel gehoben werden, so darf sich das Bild — in seiner Gesammtwirkung mit Tizian's und Correggio's nackten Frauengestalten messen.“ — Bez. und dat. Paris, im Louvre.

21. Die Badende. „Ein junges Mädchen, welches ihre Kleider am Ufer abgelegt hat und im Begriff, tiefer in das Wasser zu gehen, das Hemd hoch zieht, zeigt die Figur etwa in drittel Lebensgrösse. Die anziehenden Züge des Köpfchens, die jugendlich keuschen Formen des Körpers, die warme Fleischfarbe, die sich leuchtend von dem weissen Linnen des Hemdes und auf dem schmutzig braunen Grunde abheben, die weiche ‚schmaddrige‘ Behandlung lassen dieses nach seinem Motive weit anspruchslosere Werk als ein würdiges Seitenstück der ‚Susanna‘ (in Berlin, Königl. Gemälde-Gal.) erscheinen.“ Bez. und dat. London, National-Galerie.

22. Joseph wird von Potiphar's Frau verklagt. „Sie sitzt in kirschrothem Kleid, neben einem Bett mit tiefblauem

Betthimmel. Hinter ihr Potiphar in orientalischem Costüm; zur Seite Joseph. Ganze Figuren in beinahe halber Lebensgrösse. Um 1654.“ Berlin, Königl. Gemälde-Galerie. „Ausdrucksvoll und sprechend in der Erzählung des Vorganges, möchte das Bild in geistvoller Behandlung, Pracht der Farbe und frappanter Wirkung kaum von einem anderen Werke des Meisters übertroffen werden. Insbesondere ist die Färbung von ganz überwältigender Wirkung. Dabei sind die Farben von einer Kraft und Harmonie, dass die Wirkung an eine musikalische Schöpfung anklingt.“ Unbez. und undat.

23. Junge Dame am Putztische. „In roth ausgeschlagenem Sessel vor einem Spiegel sich schmückend. In röthlichem Kleide und reichem Perlenschmuck. Halbe Figur in etwa halber Lebensgrösse.“ Bez. und dat. Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 817. Eine Photolithographie dieses Bildes ist unter den Bezeichnungen diesem Buche beigefügt.

24. Die junge Magd. „Auf einer Rampe lehnend; einen Besen in der Hand. In rothem Mieder. Halbe Fig. Bez., aber undatirt. Um 1654.“ „Prima gemalte Studie.“ Petersburg, Ermitage, Kat. Nr. 826. Nr. 14 und 23 an Vortrefflichkeit gleichgestellt.

25. „Bildniss eines Mannes mit grossem Vollbart. Ganz von vorn. Mit breitem schwarzem Barett und dunklem Rocke. Brustbild ohne Hände; etwas über Lebensgrösse.“ „Das leuchtende Roth neben dem tiefen, sammetartigen Schwarz im Costüm wiederholt sich in verwandten röthlichen und grauen Tönen im Kopf; und in Verbindung mit dem ausgebildeten Helldunkel und der höchst reizvollen breiten Behandlung erzielt der Künstler eine ganz einzig grossartige Wirkung.“ Dresden, Kgl. Gem.-Gal., Kat. Nr. 1319. Bez. u. dat.

26. Bildniss einer alten Frau. „Sitzend, eine Kappe auf dem Kopfe, in dunkler Tracht. Brustbild.“ Unbez. und

undat. Um 1654. Kopenhagen, i. Bes. d. Grf. Moltke. Dieses Bildniss „ist den Bildnissen alter Frauen in der Ermitage so nahe verwandt, dass es gleichzeitig entstanden sein muss."

27. „Bildniss einer alten Frau, irrthümlich Rembrandt's Mutter genannt. Sitzend mit weissem Kopftuch; ein Buch auf den Knieen. Beinahe ganze Figur." Bez. und dat. Ermitage, Kat. Nr. 804.

28. Bildniss einer alten Frau, (ebenso wie das vorstehende Rembrandt's Mutter genannt). „Sitzend, in schwarzer Haube und dunklem Kleid." Kniestück. Bez. und dat. Ermitage, Kat. Nr. 805.

29. Bildniss einer alten Frau, ebenfalls Rembrandt's Mutter genannt (und zwar irrthümlich ebenso wie die beiden vorgenannten, wie Herr Dr. Bode ausführt). „Sitzend, die Hände im Schooss; in rothem Kopftuch und schwarzem pelzgefütterten Mantel." Halbe Figur. Bez. und dat. Ermitage, Kat. Nr. 806. Diese Bilder sind in „meisterhafter Breite hingeschrieben" — „besonders die beiden Brustbilder ein und derselben alten Frau (Nr. 805 und 806)."

30. Das Portrait der alten Dame Nr. 823 zeigt bei „fleissigerer Durcharbeitung der Erscheinung eine grössere Vollendung und einen abgeschlosseneren bildartigen Charakter." Bez., aber undat. „Um 1654." Ermitage, Kat. Nr. 823.

31. Bildniss eines alten Mannes. „Mit breitem Hut, in braunem Mantel und schwarzem Rock." Brustbild. Bez. und dat. Ermitage, Kat. Nr. 824. „Auffallend uninteressant."

32. Bildniss eines alten Juden. „Sitzend, die Hände auf den Knieen ruhend. In braunem Rock und schwarzem Barett". Halbe Figur. Bez. und dat. Ermitage, Kat. Nr. 810. Ein „uralter, wohl hundertjähriger Greis."

33. Bildniss eines Greises. „Sitzend, die Hände auf den Knieen. In kleiner Kappe, rothem Rock und schwarzem Mantel. Halbe Figur. Um 1654.“ Ermitage, Kat. Nr. 818. Ein „fast noch jugendfrischer Alter mit schneeweisem Vollbart“. Die genannten Männerportraits entsprechen in ihrer Meisterschaft den vorher genannten Bildnissen alter Frauen.

34. Reiterbildniss. „Der Dargestellte ist ein junger polnischer Magnat, der in seinem Nationalcostüm auf arabischem Schimmel in gestrecktem Trabe wie in Parade an dem Beschauer vorüber reitet.“ Figur in halber Lebensgrösse. „In diesem Format gelang dem Künstler nicht nur die Zeichnung des Pferdes vortrefflich; auch die leuchtende Färbung, in der ein kräftiges Roth des Mantels mit der Farbe des Schimmels auf's Wirkungsvollste contrastirt, sowie die breite Behandlung und das Helldunkel sind von gleicher Vollendung, wie in fast allen Gemälden aus dem Jahre 1654.“ Unbez. und undat. „Wahrscheinlich von 1654.“ Im Privatbesitz in Galizien.

1655.

35. „Potiphar's Frau verklagt Joseph vor ihrem Manne. Neben hohem Himmelbett.“ Halbe Figuren. Bez. und dat. („Die letzte 5 aus einer 4 corrigirt.“) Petersburg, Ermitage. „Sehr ähnlich aufgefasst wie das fast gleichzeitige Bild desselben Gegenstandes (jetzt in der Königl. Gemälde-Galerie zu Berlin); aber in Lebendigkeit, wie in Reichthum und Leuchtkraft der Färbung steht es wesentlich hinter diesem Meisterwerke zurück.“

36. Die Ehebrecherin vor Christus. „Composition von sechs lebensgrossen Halbfig. Bezeichnung anscheinend falsch: Rembrandt f. 1644. Eher 1650—1652 gemalt.“ „Der etwas gleichgültige Ausdruck der z. Th. bäuerischen

Köpfe, die grauen Töne im Fleisch, die matte Beleuchtung und Färbung lassen die Entstehung des Gemäldes gleichfalls um die Jahre 1655—1657 setzen. Für die Composition scheint Rembrandt ein älteres venetianisches Bild, anscheinend von Rocco Marcone, vorgeschwebt zu haben." Blenheim, im Bes. des Duke of Marlborough.

37. „Der Zinsgroschen. In 13 kleinen Figuren." Bez. und dat. „In der Zeichnung und zum Theil auch in der Charakteristik der Figuren etwas vernachlässigt, ist das Bild doch in der Färbung ein Beweis, dass der einförmige und schwere Ton der meisten Bilder dieser Zeit[1]) (?) im Wesentlichen nur ein Ausdruck seiner Stimmung war, und dass er daher gelegentlich (?) auch ein Bild von der alten (?) Farbenkraft und Farbenpracht zu malen im Stande war."

38. „Mehr noch ist dies mit jener köstlichen Studie desselben Jahres im Louvre der Fall, dem geschlachteten Ochsen." „In einem Vorhause hängend. Durch die Stubenthür rechts schaut eine junge Frau herein." Bez. und dat. Dieses Bild „bringt eine geradezu berauschende Farbenwirkung hervor."

---

[1]) Wie merkwürdig: Rembrandt konnte doch alle die vorgenannten, meist äusserst farbenkräftigen Bilder, welche er im Jahre 1654 oder „um 1654" gemalt haben soll, nicht in diesem einzigen Jahre zu Stande bringen. Bedeutet also „um 1654" nur „im Jahre 1654 und kurz vor demselben"? Dazu wird auch das folgende Bild als mit 1655 richtig datirt angesehen. — So stehen also die trüben Bilder, — Zeugnisse einer trüben Stimmung, wie man will, — sehr vereinzelt unmittelbar neben und zwischen denjenigen von höchster Farbenpracht.

Weitere Prüfung des „Entwickelungsganges".

Die Bilder der Jahre 1649—1656 und folgende.

Eine causale Nothwendigkeit, die vielen undatirten Bilder gerade zu den 5 datirten der Jahre 1649—53 zu setzen, wie geschehen ist, und dieselben (vom Gesichtspunkte der Entwickelung des Künstlers aus) in so nahe zeitliche Beziehung zu denselben und zu einander zu bringen, scheint, auch wenn wir den Beschreibungen der einzelnen Bilder bei Herrn Dr. Bode nachgehen, thatsächlich nicht zu existiren.[1]) Schon die datirten Bilder dieser Jahre sind von einander sehr verschieden und von den undatirten sind nur wenige durch ein engeres verwandtschaftliches Band mit einander verknüpft.

Der Beschreibung nach dürfte von den undatirten Bildern der „Abraham mit den Engeln", die „Minerva" und der „Pilatus sich die Hände waschend" derselben Entwickelungsstufe bezüglich der Technik und Farbenphantasie eines Künstlers angehören, weil diese Werke eine sehr ähnliche Technik und hellere Färbung bei mattgelblichem Tageslicht zeigen.

Dagegen aber — welch ein Abstand in jeder Beziehung zwischen den datirten Bildern „Vertumnus und Pomona"[2])

[1]) Ich gebe die Beschreibungen der in den vorstehenden Listen enthaltenen Bilder, auch aller derer, welche ich selbst kenne, deshalb nach Herrn Dr. Bode's Buch, damit mir nicht vorgehalten werden kann, die etwa von mir selbst gegebenen Beschreibungen der Bilder seien für meine Zwecke tendenziös gefärbt.

[2]) Vosmaer kennt eine Zeichnung dieses Vorwurfs, welche die Jahreszahl 1638 trägt — aus diesem und dem anderen Grunde, dass er zwischen der Pomona auf dem Gemälde und den Bildern der „Saskia" eine Aehnlichkeit findet, glaubt er „Vertumnus und Pomona" in die Zeit nach 1638 setzen zu müssen.

mit ihrer breiten Malweise und der „etwas trüben, eintönigen Färbung", dem Bilde der „Hanna und Samuel" mit dem schweren, trüben Tone und der (besonders im Fleisch) kleinlichen Behandlung einerseits und dem Bildnisse des „Landsknechtes" im Fitzwilliam Museum andererseits, diesem Meisterwerke in warmglühender Farbe mit der verblüffend gewaltigen und doch auch wieder fein verschmolzenen Technik. — Es ist wohl kaum möglich anzunehmen, dass diese gänzlich verschiedenen Bilder in derselben Entwickelungsepoche und noch dazu in zwei aufeinanderfolgenden Jahren entstanden sein können, — zumal bei einer Darstellung von „Vertumnus und Pomona" dem Maler glühende Farbenpracht geboten erscheinen muss, während bei dem Bilde eines Mannes im Costüm eines Landsknechtes dieselbe als entbehrlicher erscheinen könnte.

Das betreffende Landsknechtsbild gehört offenbar in eine Entwickelungsreihe mit den Bildern, welche in das Jahr 1654 gesetzt worden sind und welche durch das leuchtende Helldunkel sowohl, als durch den Reichthum und die Pracht der glühenden Farbenscala als auserlesene Meisterwerke der Malerei zu gelten das Recht haben. Das genannte Jahr umschliesst eine Anzahl datirter und undatirter unbedingt zusammengehöriger Bilder. —

Ob Rembrandt jedoch gerade in diesem Jahr, das ihm bereits viele Unbequemlichkeiten, Geldsorgen, Aerger und Erniedrigungen brachte, in der Stimmung war, diese farbenfreudigen Bilder zu malen, muss ich nach Analogie der in die Jahre 1655—57 gesetzten Bilder von „trübem, schwerem Ton", der als ein Ausfluss seiner Stimmung angesehen wird, bezweifeln.

Es ist nur zu wahr, dass die Seelenstimmung eines Künstlers in seinen Werken wiederhallt — sei er Musiker,

Maler, Poet oder Bildhauer; der schaffende Geist drückt in seinen Werken die Empfindung aus, die ihn gerade beherrscht und erfüllt: „jedes Gedicht ist“ — in diesem Sinne — „ein Gelegenheitsgedicht.“

In den Werken, welche des Künstlers ganzes „Sein“ ausdrücken, ist, wenn sie Jahrhunderte überdauern können, nichts Gemachtes oder Erlogenes.

Der Künstler schafft in seinen Werken ein Symbol seiner selbst (seines Gemüthszustandes): ein bestimmtes, durch seine persönliche Lage hervorgerufenes, längere Zeit vorwaltendes Gefühl treibt seine Phantasie, sich in Bildern, in Vorstellungen zu ergehen, welche inhaltlich zu dieser seiner herrschenden Stimmung passen. —

So muss es darum geradezu unglaublich erscheinen, wie eine Persiflage auf ihn selbst, wenn Rembrandt gerade im J. 1654 als Stoff für eine seiner farbenglühendsten Darstellungen die Erzählung „vom keuschen Joseph“ auserwählen sollte.

Wenn Rembrandt ferner die Kraft hatte, in diesem Jahre das (hierher gesetzte) gewaltige Gastmahl des Judas Macabäus zu entwerfen, — er wäre alsdann Mannes genug gewesen, die Verantwortung seines Verhältnisses mit Hendrickje auf *seine* Schultern zu nehmen, anstatt das arme Mädchen ganz allein Schmach und Schande tragen zu lassen.

Er hätte, wie in diesem Verhältnisse, so überhaupt das Schwert des Geistes niemals aus seinen Händen verloren, und das Jahr 1656 mit seinem Jammer und allen bösen Folgen wäre nie über ihn hereingebrochen.

Da aber Rembrandt aus Furcht vor einer Herausgabe des Vermögens seines Sohnes schändlich und ganz unvornehm

an Hendrickje handelt, so will es mir scheinen, dass ein „vornehmer Pole", den er in diesem Jahre gemalt haben soll, nicht vornehm aussehen könne und dass seine Greisengestalten und die Bildnisse alter Frauen nichts von Würde und Hoheit an sich tragen könnten — wie dies doch der Fall ist bei jenem überlebensgrossen Kopf eines Greises in der Galerie zu Dresden, von dessen weissbärtigem Antlitz Herr Dr. Bode mit Recht sagt, es sei von einzig grossartiger Wirkung und auf welches Bild die Jahreszahl 1654 gesetzt ist.

Welchen keuschen Liebreiz endlich können die nackten Frauengestalten eines solchen Mannes haben, der im geistigen Sinne des Wortes so wenig ein Mann ist, wie Rembrandt im J. 1654, und der das seelische Wesen des Weibes so wenig versteht!?

Rembrandt erweist sich in dieser Zeit als ein unvornehmer Schwächling, der, ein Spielball seiner Neigungen — ich will nicht sagen Leidenschaften (zu denen er in dieser Zeit kaum noch fähig war), — in allen edlen geistigen Bestrebungen nur noch ein Passivum sein kann. Thatsächlich nimmt er es denn auch nach dem Zusammenbruche seiner Verhältnisse von dem guten Mädchen und seinem noch im Knabenalter stehenden Sohne an, dass diese für ihn arbeiten, ihn 3 Jahre lang alimentiren und ihn auch später noch erhalten.

Rembrandt ist ein Schwächling; bezüglich der Moralität, ganz „unteres Stockwerk", wie Friedrich Vischer gesagt haben würde. Die Jahreseinnahmen, welche wir Rembrandt aus seiner Thätigkeit nach den ihm von Dr. Bode zugewiesenen Bildern mindestens zuweisen müssen (bei Fortlassung derjenigen Bilder, welche man der Inhaltsangabe nach in dem Inventar von 1656 allenfalls vermuthen könnte — die bis dahin also nicht verkauft waren), würden im Jahre

1654 etwa 8000 Gld., im Jahre 1655 3600 Gld., zusammen also 11600 Gld. betragen.[1])

Wir müssen ferner annehmen, dass er für die i. J. 1656 gemalten 8 Portrait-Kniestücke, sowie für die Anatomie des Dr. Deymann und für die drei Historienbilder (zwei grosse und ein kleines), als da sind: „der Segen Jacob's", „Petrus den Herrn verleugnend" und „Predigt Johannes des Täufers" noch eine Einnahme von mindestens 7400 Gld. erzielt haben muss. Er müsste also vom Jahre 1654 bis October 1656 ca. 19000 Gld. eingenommen haben, — eine Summe, mit der er sein Haus bezahlen und sämmtliche Schulden decken konnte.[2])

Wenn er also die genannten Bilder in der angegebenen Zeit malte, so ist es ganz unerfindlich, wie dieser Mann in Bankerott gerathen und nicht einmal die Zinsen eines Capitals von 8000 Gld. und einen kleinen Theil der Hausmiethe zahlen konnte.

Da wir aber die Thatsache des Bankerotts nicht verneinen können, so bleiben uns, wie wir gesehen haben, nur zwei Möglichkeiten zur Erklärung dieses Vorganges: entweder war Rembrandt ein Lügner, Prasser und Betrüger, — oder er hatte keine oder nur geringe Einnahmen; nehmen wir das letztere an, so müssen wir bezweifeln, dass er die genannten Bilder malte. Ziehen wir dagegen vor, ihn für einen Betrüger zu halten in der Absicht, für ihn die Autorschaft an diesen Bildern zu wahren, so würde uns mit Recht entgegengehalten werden können, dass der geistige Zustand

[1]) Die Berechnungen sind, wie auch sonst, aufgestellt nach Maassgabe der von Rembrandt geforderten Preise, welche ihm nach festgestellten actenmässigen Erweisen auch gezahlt wurden.

[2]) Die Radirungen, die er in diesen Jahren gemacht haben soll, müssten ihm aber auch noch einiges Geld eingebracht haben.

eines Betrügers zur Hervorbringung ethisch so hoch stehender und im seelischen Ausdrucke so wahrhaftiger und vollendeter Historienbilder durchaus nicht geeignet sei. — Wie man sich also auch wenden möge, — die thatsächliche Lebensgeschichte Rembrandt's schliesst seine Autorschaft an den genannten Kunstwerken mit Nothwendigkeit aus.

Namentlich wird der Beweis der Unmöglichkeit für Rembrandt's Autorschaft an einzelnen dieser Bilder, so besonders am „Segen Jacob's" in Cassel, diesem grossartigsten Monument der die Generationen, die Jahrhunderte überblickenden Vaterliebe, aus dem Verhältnisse Rembrandt's zu seinem Sohne, sowie aus seinem ganzen damaligen Verhalten klar erbracht.

Bevor ich noch die über Rembrandt handelnden Acten weiter kannte, als sie bei Kolloff, Vosmaer und Bode angeführt sind, stand es in meinem Bewusstsein bereits felsenfest, dass der „Segen Jacob's" keinesfalls im Jahre 1656 gemalt sein könne. Rembrandt, so schloss ich damals, hatte seinem Sohne das von seiner Mutter diesem zugedachte Vermögen vergeudet, was sich im Jahre 1656 effectuirte; er hatte ferner durch sein Verhältniss zur Hendrickje das Testament seiner Frau treulos umgangen und durch diese Schurkerei zu seinem Vortheile unwirksam gemacht.

Rembrandt war also nicht der Mann, welcher ein hervorragend starkes Familiengefühl und eine auch nur gewöhnliche sorgende Vaterliebe besass. Wenn aber ein Vater für seine Kinder nicht sorgt, so liebt er sie nicht, denn erst in der Fürsorge um das Kind offenbart sich die Vaterliebe. Rembrandt, so schloss ich, war ein liebloser und egoistischer Charakter.

Wie aber soll ein Mann, der nicht einmal die ganz gewöhnliche Vaterliebe in sich trug, gerade dasjenige Werk

gestaltet haben, worin die höchste, den Tod besiegende, gleichsam die Ewigkeit überbrückende Vaterliebe zum vollendetsten und wahrsten Ausdrucke gebracht ist?! Wie soll die seelische Negation, der Mangel an Liebefähigkeit den höchsten Grad der Position, die heiligste, verklärteste und uneigennützigste Liebe zu versinnbildlichen und darzustellen vermögen?! Rembrandt war darnach nicht im Stande, auch nur den Gedanken zu dieser Composition zu concipiren, ja, er musste diesem Bilde — wenn er dasselbe je gesehen haben sollte —, was den Inhalt desselben angeht, stumpfsinnig gegenübergestanden haben.

Soweit war ich mit meinen Schlüssen gekommen, als ich die neu aufgefundenen Acten las. Dieselben haben erwiesen, dass Rembrandt vor seinem Bankerott in letzter Stunde bestrebt gewesen ist, den Rest des Vermögens seinem Sohne zu retten.

Das war allerdings nur durch einen Betrug möglich, den Rembrandt an seinen Gläubigern zu begehen versuchte.

Rembrandt's Vermögensübertragung war so wohl überlegt und pfiffig inscenirt, wie das wohl selten geschehen ist und wie es nur etwa ganz geriebene Handelsleute fertig bringen.

Mit dem Gelde, das er von Witsen und Hertsbeeck geliehen hatte, erwirbt er, wie wir bereits gesehen haben, im December 1653 durch eine Zahlung von 7600 Gld. das Eigenthum an dem i. J. 1639 mit einer Anzahlung von 1200 Gld. gekauften Hause, deren Restsumme er, wie bekannt, schon bis zum Jahre 1644, resp. 1645 abzahlen wollte. Indessen war er seit 1649 dem Verkäufer des Hauses für die noch restirende Kaufsumme die Zinsen, also seine Wohnungsmiethe schuldig geblieben.

Eigenthümer des Hauses wird Rembrandt also erst mittelst der von Witsen und Hertsbeeck entliehenen Summe,

von welcher er noch 809 Gld. für sich zurückbehält, während er die Restschuldsumme von 1170 Gld. auf das Haus eintragen lässt.

Im Mai 1656 aber übertrug Rembrandt das Eigenthumsrecht des grösstentheils mit fremdem Gelde erworbenen Hauses auf seinen unmündigen Sohn. Obwohl der Versuch eines Betruges von den geprellten Gläubigern Rembrandt gegenüber geltend gemacht wird, dringen dieselben bei Gericht jedoch nicht durch, weil das Factum der Vermögensübertragung rechtlich unangreifbar ist.

Sie sind geprellt vom grossen Rembrandt! — Sein Plan war, seinem Sohne ein unantastbares Vermögen zuzuführen, von dem er selbst als Vormund seines Sohnes den Nutzen ziehen konnte und über dessen ehrlosen Erwerb er sich gar keine Skrupel machte.

Ein ehrloser Betrug aber bleibt ehrlos, — auch wenn Rembrandt ihn begeht! Und wer will diese Ehrlosigkeit vertheidigen und behaupten, dieser Mann mit dem hinterlistigen Charakter, der cynischen Seele könne den „Segen Jacob's" gemalt haben, und dies in einer Zeit, in welcher er überlegte, wie er am besten das entliehene Geld in Eigenthum verwandeln könne, und wie er das erschlichene Vermögen gut sichere. — Die Wendung, dass das Vermögen mit Beschlag belegt und seine Sammlungen verkauft wurden, und dass in Folge der Insolvenz-Erklärung ihm die Vormundschaft über seinen Sohn und somit die Verfügung über die Güter entzogen wurde, kam ihm ganz unerwartet und erfüllte ihn mit Verzweiflung und Wuth.

Dieser Seelenzustand aber war zu künstlerischer Production gänzlich ungeeignet.

Dazu kam noch, dass er sein Haus, also sein Atelier, seine Werkstatt, verlassen und in einem Gasthause eine vor-

läufige Unterkunft suchen musste. Es fehlte ihm also vom Herbst 1656 ab ein geeigneter Arbeitsraum. — Mit den Kunstschätzen und Raritäten, an denen sein Herz gehangen hatte, waren ihm auch seine Studien fortgenommen worden — ein nicht zu verschmerzender, furchtbarer Verlust für einen Künstler! — er konnte sich hinfort nicht mehr auf sein, mit der Zeit gesammeltes künstlerisches Gedankenmaterial stützen. — Wollte er ferner produciren, so war er genöthigt, Neues aus sich heraus zu schaffen. Dazu war aber Rembrandt's Geistigkeit nicht mehr geeignet, wir sehen ihn fortan gebrochen. Unter solchen Umständen wäre allerdings selbst eine tüchtigere künstlerische Kraft erlahmt und auf eine Zeit lang unproductiv geworden. — Aus diesen Ereignissen, die unerwartet über ihn hereinbrachen, erklärt es sich also durchaus, dass Rembrandt nicht im Stande war, selbst etwas zu verdienen, sondern dass er in den folgenden Jahren (vom Herbst 1656 bis zum Ende des Jahres 1660) alimentirt werden musste. Die tüchtigen Bilder also, welche in diese Lebenszeit Rembrandt's gesetzt worden sind, können in diesen Jahren am wenigsten entstanden sein, da seine Alimentation ein Gegenbeweis ist für die noch immer ziemlich bedeutenden Erträge, welche ihm aus den in diese Jahre gesetzten Portraits und den zum Theil vorzüglichen Historienbildern hätten zugehen müssen.[1])

In dem Bestreben, das Leben des Künstlers mit seinen Werken in eine causale Verbindung zu bringen, vermeint Dr. Bode in den von ihm in die Jahre 1655—57 eingereihten Bildern als ein charakteristisches Merkmal dieser, für den Künstler schweren Zeit einen trüben, undurchsichtigen, schweren Ton zu erkennen, der mit einer gewissen

[1]) Berechnungen siehe im Anhang.

Vernachlässigung des Ausdruckes und der Durchführung Hand in Hand gehen soll. — „Es ist selbstverständlich" — sagt er ganz richtig, „dass die Verhältnisse auf die Thätigkeit Rembrandt's lähmend und störend einwirken mussten." — Betrachten wir indessen die Bilder, welche in den Jahren 1655—57 entstanden sein sollen, in der Absicht, die charakteristischen Merkmale der traurigen Zeit an denselben herauszufinden, so begegnen wir unter einer Zahl von 45 Werken nur 4 datirten Bildern, welche nach Dr. Bode's eigener Beschreibung den trüben schweren Ton der Zeit aufweisen.[1])

Neben diesen „unerfreulichen, trüben" Bildern stehen jedoch 18 gleichfalls datirte Bilder, Werke der höchsten Meisterschaft, welche in keiner Hinsicht an die in Rede stehende traurige Zeit gemahnen, denn dieselben sind, wo der Gegenstand es erforderte oder erlaubte, ausserordentlich farbenprächtig gemalt; — das gilt auch von den vorzüglichen Frauenbildnissen des Jahres 1656 und den Greisenbildnissen von 1657. — Von den Historienbildern hebe ich hier nur die „Anbetung der Könige" im Buckingham Palace hervor; ausserdem ist die farbenprächtige Studie des „geschlachteten Ochsen" im Louvre zu erwähnen.

Wenn aber die allgemeine Seelenstimmung eines Künstlers in einer bestimmten Zeit seines Lebens aus seinen Werken demonstrirt werden soll, so wird man vor allen anderen doch wohl die Hauptwerke in Betracht ziehen müssen. Zu diesen gehört in erster Reihe der bereits mehrfach erwähnte „Segen Jacob's". Die Farbengebung ist bei diesem Bilde in Rücksicht auf die ernste, feierliche und weihevolle Handlung in tiefem, ernstem Ton gehalten. Hier

[1]) Die undatirten trüben Bilder beweisen nichts, es sind dies auch nur nebensächliche Werke, kleine Studienköpfe.

wären Brillanz und Pracht der Farbe verfehlt gewesen; — wenn diese hier durch Kraft und Tiefe ersetzt wurden und die Farbenscala durch den braunen Gesammtton einen ernsten Charakter annimmt, so ist diese Farbenstimmung jedenfalls aus der reiflichen Ueberlegung des Künstlers hervorgegangen, der die seelische Gesammtstimmung dadurch erhöhen und dem Werke den einheitlichen Charakter sichern wollte. Dieser ernste Gesammtton ist also die freie Wahl eines denkenden Geistes und nicht der unwillkürliche Ausdruck einer traurigen oder kummervollen Gemüthsverfassung. Ausser diesem Bilde ist es aber auch die grosse Zahl der coloristisch wirksamen Bilder, welche der Annahme widerspricht, dass sich der in dieser Zeit nothwendig trübe Seelenzustand Rembrandt's in den Werken, welche in diese Epoche gesetzt worden sind, spiegelt. —

Wenn man nach den hier genannten Hauptwerken urtheilt, so muss der Schluss auf Rembrandt's Seelenzustand dahin lauten, dass sein Schicksal denselben gar nicht beeinträchtigte, die Richtung seiner Phantasiethätigkeit nicht veränderte, seine Productionskraft absolut nicht verringerte, dass seine farbenfreudige Schaffenslust und sein Gemüthsleben unter den mannigfachen Selbsterniedrigungen nicht gelitten haben und dass etwa nur 4 Bilder einen schwachen Reflex von einigen trüben Stunden geben, die der Künstler vielleicht durchlebte. — Damit allerdings wäre auch hier wieder constatirt, dass die Hauptwerke dieser Epoche in keinem erklärlichen Zusammenhange zu Rembrandt's Person und Schicksal stehen. —

Was also den vermeintlichen künstlerischen Entwickelungsgang Rembrandt's, — welchen man in den ihm zugeschriebenen Bildern nach Maassgabe der auf denselben vorhandenen und auf Rembrandt hinweisenden Bezeichnungen

und Datirungen aufgefunden zu haben glaubt, — in seiner Gesammtheit angeht, so überwiegen bis zum Anfang der fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts die aesthetisch-psychologischen Unmöglichkeiten, welche denselben als in sich selbst unmöglich erweisen, und von da ab die moralisch-psychologischen Gründe, welche Rembrandt's Autorschaft und damit eine *seine* Person betreffende künstlerische Entwickelung in Ansehung der ihm zugeschriebenen Werke überhaupt ausschliessen. —

Wie nachgerade zur Genüge erwiesen, gehört die ganze bisherige Tradition über die Werke Rembrandt's in's Bereich der Illusion, und es konnte den Herren Kunsthistorikern trotz der von ihnen aufgewendeten grossen Mühe und aller ihrer Logik — trotz der im Einzelnen geistvollen und objectiven Beurtheilung der dem Rembrandt von lange her zugeschriebenen Bilder *darum* nicht gelingen, einen unserem heutigen Causalbewusstsein entsprechenden Entwickelungsgang — oder gar ein zutreffendes Lebens- und Charakterbild des Künstlers — daraus zu construiren, weil sie alle vorhandenen Bilder, insbesondere die vorzüglichsten Werke des Helldunkels, bei denen Rembrandt als Autor galt, für diesen Meister thatsächlich in Anspruch nahmen und seine Autorschaft an denselben als erwiesen erachteten. —

Erst wenn alle diejenigen Werke, welche den bisher unbemerkten Namenszug oder das Monogramm eines anderen Künstlers tragen, aus dem „oeuvre Rembrandt's" ausgeschieden sein werden, kann es gelingen, einen der Wahrheit und dem Causalbewusstsein entsprechenden Entwickelungsgang dieses Künstlers zu construiren. —

Aus Rembrandt's Lebensgang, wie er sich aus den Acten erweist, geht hervor, dass er in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens nur noch wenige Bilder gemalt hat.

Das aus dem Jahre 1661 erhaltene, wie es scheint, actenmässig festgestellte Bild der „Beschneidung", jetzt im Besitze des Earl of Spencer in Althorp, — das Rembrandt auf Wunsch des van Ludick noch fertig malen sollte, was zu thun er aber unterliess, erinnerte Herrn Dr. Bode so sehr an A. de Gelder, dass er an „Rembrandt's" Autorschaft bei diesem Bilde zweifelt.[1]) — Der Rembrandt-Begriff hat sich also schliesslich derartig verschoben, dass auch die tüchtigsten Kunsthistoriker nur noch die vorzüglichen Bilder als echte Werke dieses Meisters anerkennen möchten, nicht aber geringere, wenn sie diese aus bestimmten Gründen nicht in die Jugendjahre desselben zurückversetzen können. Und es ist richtig, dass gewisse Bilder aus dem allmählich entstandenen Rembrandt-Begriff entschieden herausfallen und dass diese nur durch zwingende Gründe in das „oeuvre Rembrandt's" einverleibt werden können.

Von einem Meister, der im Jahre 1661 z. B. die „Staalmeester" gemalt haben soll, konnte Dr. Bode nicht annehmen, dass er gleichzeitig ein so geringes Bild wie die Beschneidung liefern würde, das allein schon in der hellen Färbung den in diese Zeit gesetzten Werken so unähnlich erscheint; er wird logischerweise also den Schluss gezogen haben, dass dies Bild weit eher von „Rembrandt's Schüler"

[1]) Die Acten, welche Rembrandt's Autorschaft betreffs dieses Bildes festzustellen scheinen, waren damals noch nicht bekannt gegeben. C. Vosmaer führt dieses Bild in seinem Verzeichnisse als Skizze auf und Dr. Bode beschreibt es in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" wie folgt: „Die Beschneidung bei Earl Spencer zu Althorp macht einen gradezu skizzenhaften Eindruck; in der weichen, flüchtigen Behandlung, in der hellen Färbung (der Priester vor der Maria trägt ein hellgelbes Kleid) und der Vernachlässigung im Ausdruck erinnert das Bild sehr an Rembrandt's damaligen Schüler A. de Gelder."

A. de Gelder gemalt sein dürfte, da der Meister in seinen Werken doch nicht von sich selbst so verschieden sein könne. — Diese Schlussfolgerung ist unbestreitbar, und wir kehren dieselbe jetzt daher blos um und sagen aus demselben Grunde: da in neuester Zeit durch die Acten festgestellt erscheint, dass jenes Bild der „Beschneidung" im Jahre 1661 durch Rembrandt wirklich gemalt worden ist, so können wir nicht annehmen, dass derselbe Maler, der in diesem Jahre dieses geringe Bild von heller Färbung malte, das er noch dazu im Ausdruck, sowie in der Ausführung vernachlässigte, gleichzeitig ein Meisterwerk ersten Ranges zu schaffen im Stande war. — Fehlen doch bis jetzt noch die actenmässigen Belege dafür, dass Rembrandt die „Staalmeester" malte — vielmehr ergiebt sich aus den Acten die ökonomische Unmöglichkeit seiner Autorschaft an diesem Werke in der genannten Zeit mit Evidenz.

Desgleichen ergiebt sich aus denselben Quellen, dass er bis zu seinem Lebensende — von 1661 bis 1669 — so gut wie nichts Bedeutendes mehr gemalt haben kann.

Es erübrigt sich also auf die ferneren Werke, welche dem Rembrandt zugeschrieben werden, hier noch weiter einzugehen. Es handelt sich vielmehr darum, zu erweisen, wer der wirkliche Autor jener Meisterwerke gewesen ist, und klar zu legen, wie der Irrthum über Rembrandt entstehen und sich bis zu dem jetzigen Rembrandt-Begriff auswachsen konnte, unter welchem jene Hauptwerke der holländischen Helldunkel-Malerei, die ein anderer Künstler schuf, zusammengefasst werden.

Anhang zum I. Theil.

Nr. I. Bilderliste der Jahre 1631—1634 incl.

Verzeichniss derjenigen Bilder,
welche Rembrandt nach der Ansicht Dr. Bode's in den Jahren 1631 bis Ende 1634 gemalt haben soll.

Historienbilder.

1. Lot und Töchter. Kleine Figuren. Verschollen. Von Vliet angeblich i. J. 1631 radirt, nach Dr. Bode etwa i. J. 1630 gemalt.[1])

2. Die Taufe des Kämmerers. Kl. Fig. In der Grossherzoglichen Gal. zu Oldenburg. Von Vliet 1631 radirt, nach Dr. Bode 1627—28, a. a. O. 1629—30 gemalt.[2])

1631.

3. Simeon im Tempel (Darstellung im Tempel). Kl. Fig. Königl. Gal. im Mauritshuis im Haag. Bez. und dat.

4. Der heilige Anastasius. Kl. Fig. Königl. Gem.-Gal. zu Stockholm. Bez. und dat.

5. Petrus im Gefängniss.

6. Die heilige Familie. Grosse Figuren. Königl. „Alte Pinakothek" in München. Bez. und dat. (In das Jahr 1631

[1]) Studien zur Geschichte der holländischen Malerei S. 374.

[2]) Vergleiche ebenda. Nr. 1 und 2 sind hier nur aus besonderem Grunde mitangeführt.

gehört ausserdem noch ein kleines Historienbild, das von Herrn Director Bredius im Text der Photogravüren-Ausgabe des Ryks-Museums genannt ist, — „der barmherzige Samariter", im Besitz des Herrn Thode in Bonn. Das Bild ist bez. und dat.)

Portraits.

7. Bildniss von Rembrandt's Mutter, Prophetin Hanna genannt. Grossherzogl. Gal. zu Oldenburg. Kniestück. Bez. und dat.

8. Bildniss des sogenannten Coppenol in der Ermitage zu St. Petersburg. Brustbild mit Händen. Bez. und dat.

9. Bildniss eines ältlichen Mannes, Nicolaas Ruts genannt. Kniestück. Im Besitz des Mr. Adrian Hope in London. Datirt.

10. Bildniss eines Greises. Brustbild. Im Besitz des Mr. Beresford-Hope. Um 1631.

11. Bildniss eines Greises. Brustbild. Grossherzogl. Gal. zu Schwerin. Um 1630.

1632.

Historienbilder.

12. Judith. Kl. Einzelfigur. Königl. Gemälde-Gal. zu Berlin. Um 1631—32.

13. David vor Saul die Harfe spielend. Frankfurt a. M., im Staedel-Stift. (Im Kat. der Galerie als S. Koninck bezeichnet.) Von Leeuw gestochen, Rembrandt als inventor genannt. Um 1632—33.

14. Proserpina. Kl. Fig. Königl. Gemälde-Gal. zu Berlin. Um 1632.

15. Europa. Kl. Fig. Einst auf der Versteigerung der Galerie Morny. Bez. und dat.

Portraits.

16. Bildniss eines jüngeren Mannes. Im Besitz der Princesse de Sagan in Paris. Bez. und dat.

17. Bidniss eines Mannes, genannt Marten Looten. London, Mr. Holford. Bez. und dat.

18. Bildniss eines Mannes, früher gen. Hugo Grotius. Braunschweig, Gemälde-Gal. Bez. und dat.

19. Bildniss einer jungen Frau, „Rembrandt's Schwester gleichend". Im Besitz des M. Haro in Paris (1882). Bez. und dat.

20. Bildniss eines jungen Mädchens, der Casseler Saskia ähnlich, darum „vielleicht Saskia". In der Königl. Gemälde-Gal. zu Stockholm. Bez. und dat.

21. Bildniss des Maurits Huygens. Halbe Fig., ohne Hände. Im Besitz des Herrn Joh. Wesselhöft in Hamburg. Bez. und dat.

22. Bildniss einer jungen Dame, in einem Sessel sitzend. In der Kaiserl. Königl. Akademie zu Wien. Bez. und dat. Halbe Figur.

23. Bildniss eines jüngeren Mannes, Coppenol genannt (auch Federschneider). In der Königl. Gemälde-Gal. zu Cassel. Bez., aber nicht dat. Um 1632.

24. Brustbild der Schwester Rembrandt's (Annahme Dr. Bode's), als Gegenstück eines Selbstportraits. Petworth, bei Lord Leconfield. Bez., aber undat. Um 1632.

25. Bildniss von „Rembrandt's Schwester". Mailand, Gal. der Brera. Bez. und dat. Brustbild ohne Hände.

26. Bildniss der vorgenannten. Richmond, bei M. Cook. Bez. und dat. Ebenso.

27. Bildniss der vorgenannten. Paris, im Besitz des M. Sedlmeyer.

28. Bildniss eines jungen Mannes. Brustbild. Herzogl. Gal. in Gotha. Bez., undat. Um 1632.

Doppelbildnisse.

29. Doppelbildniss eines Mannes mit seinem Sohne. Pellicorn und Sohn genannt. Im Besitz des Sir Rich. Wallace in London. Bez., aber undat. Um 1632—33.

30. Doppelbildniss der Gemahlin nebst Tochter des vorgenannten. Im Besitz des Sir Rich. Wallace in London. Bez., aber undatirt. Gegenstück des vorigen.

31. Anatomie des Prof. Tulp. Grosses Portraitstück, 8 Pers., Kniestücke. In der Königl. Galerie im Haag. Bez. und dat.

Studienköpfe.

32. Kopf eines alten Mannes mit Glatze, niederblickend. In der Königl. Gemälde-Gal. zu Cassel. Bez. und dat.

33. Kopf eines alten Mannes (mit der Kupfernase). Bez. und dat.

34. Greisenkopf, finster dreinschauend. In der Grossherzoglichen Gal. zu Oldenburg. Brustb. Bez. und dat.

35. Greis, Brustbild mit Händen. Im Besitz des Duke of Bedford zu Woburn Abbey. Um 1632.

36. Greisenkopf. Im Besitz des Herrn Dr. Schubert in Dresden. Bez. und dat.

37. Brustbild, Johannes den Täufer darstellend. Im Besitz des Lord Mount-Temple zu Broadlands. Bez. und dat.

Selbstbildnisse.

38. Brustbild, ohne Hände, oval. Im Besitz des Lord Leconfield zu Petworth. Bez. und dat. Noch den Bildnissen in Nürnberg und im Haag fast gleich behandelt.

39. Brustbild unter Lebensgrösse, ohne Hände. „In der Figur noch etwas ungeschickt.“ Dulwich College.

1633.

Historienbilder.

40. Aufrichtung des Kreuzes. München, Alte Pinakothek. Bez., aber undat. Kleine, ganze Fig. „Gemalt 1633." Kat. Nr. 327.

41. Abnahme vom Kreuz, ebendaselbst. Bez., aber nicht datirt. „Gemalt 1633." Kat. Nr. 326.

42. Der barmherzige Samariter. London, bei Sir R. Wallace. Um 1633. Klein.

43. Das Petrusschifflein. Im Besitz der Mrs. Hope of Deepdene in London. Bez. und dat. Fig. etwa in drittel Lebensgrösse.

44. Ein Philosoph. Kl. Figur in einem weiten Zimmer sitzend; rechts zwei Frauen beschäftigt. Louvre, Paris. Bez. und dat.

45. Ein Philosoph. Gegenstück zu dem Vorgenannten. Ebendaselbst.

Genrebild.

46. Der junge Gelehrte, lesender Jüngling. Herzogl. Gal. in Braunschweig. Bez. und dat.

Portraits.

47. Bildniss eines ältlichen Mannes. Brustbild. Stockholm, Königl. Gemälde-Gal. Bez. Um 1632—33. Kat. Nr. 585.

48. Bildniss eines Knaben. Petersburg, bei dem Fürsten Youssoupoff. Bez. und dat. Etwa drittel Lebensgrösse.

49. Bildniss eines Knaben. Paris, bei Baronesse J. Rothschild. Bez. und dat. Ovales Brustbild.

50. Bildniss eines Knaben. London, bei Sir Rich. Wallace. Bez. und dat. Kleines Brustbild.

51. Brustbild der „Saskia", lachend. Dresden, Königl. Gemälde-Gal. Bez. und dat. Kat. Nr. 1310.

52. Bildniss der sogenannten „Saskia“. Profil. Cassel. Galerie. Unbez., undat. Um 1633—34. Halbe Figur.

53. Brustbild eines Mannes. Bez., dat. 1632.

54. Brustbild von dessen Frau, Cornelia Pronck genannt. Bez. und dat. Im Besitz des M. Henry Pereire zu Paris.

55. Bildniss der sogenannten „Schwester“ Rembrandt's. Paris, bei Mr. Kann versteigert.

56. Brustbild eines Mannes, W. Burggraaf genannt. Dresden, Königl. Gemälde-Gal. Bez. und dat. Kat. Nr. 1311.

57. Brustbild der Frau des vorgenannten. Frankfurt a. M., Staedel-Stift. Bez. und dat.

58. Brustbild der Frau des sogen. Hugo Grotius. Braunschweig, Herzogl. Gem.-Gal. Bez. u. dat. Ohne Hände. Oval.

59. Bildniss eines Mannes, Jan Krul genannt. Kniestück. Cassel, Gemälde-Gal. Bez. und dat.

60. Bildniss eines Mannes, mit der rechten Hand seine Rede bekräftigend. Kniestück. Wien, Belvedere. Unbez. und undat. Um 1632.

61. Bildniss der Frau des vorgenannten. Ebendaselbst. Unbez. und undat. Um 1632.

62. Bildniss einer älteren Dame. Kniestück. Berlin, im Bes. des Herzogs von Sagan. 1632/34.

Doppelbildnisse.

63. Doppelbildniss eines jungen Ehepaares. Ganze Fig., in etwas mehr als $^1/_3$ Lebensgrösse. Im Besitz der Mrs. Hope of Deepdene, London. Bez. und dat.

64. Doppelbildniss eines Ehepaares, beinahe ganze Fig., „der Schiffsbaumeister und seine Frau“ genannt. London, Buckingham Palace. Bez. und dat.

Studienköpfe.

65. Greis im Profil. Alte Pinakothek in München. Bez. und dat. Kat. Nr. 325.

Selbstbildnisse.

66. Brustbild, im Louvre, Paris. Bez. und dat. Kat. Nr. 412.

67. Brustbild, ebendaselbst. Bez. und dat. Kat. Nr. 413.

68. Brustbild, in der Herzogl. Gal. in Braunschweig. Unbez. und undat. Um 1633. Kat. Nr. 134.

1634.

Historienbilder.

69. Die Kreuzesabnahme. Fig. $^1/_3$ Lebensgrösse. In der Ermitage zu St. Petersburg. Bez. und dat. Kat. Nr. 800.

70. Der ungläubige Thomas. 14 kl. Fig. Ermitage zu St. Petersburg. Bez. und dat. Kat. Nr. 801.

71. Judas, das Blutgeld zurückgebend. Verschollen.

72. Die Reue Petri. Verschollen.

(Beide in dieser Zeit entstanden; von Vliet radirt.)

Portraits.

73. Bildniss einer alten Frau, 83jährig. Brustbild ohne Hände. London, National-Gal. Bez. und dat.

74. Bildniss eines jungen Mädchens, Brustbild ohne Hände. London, Lord Ellesmere (Bridgewater-Gal.). Bez. und dat.

75. Bildniss eines Mannes, van Dorp genannt. Ovales Brustbild. Ermitage zu St. Petersburg. Bez. und dat. Kat. Nr. 828.

76. Bildniss eines jungen Mädchens oder einer jungen Frau. Ovales Brustbild ohne Hände. London, Lord Ellesmere. Unbez. und undat. Um 1634—35.

77. Bildniss des Dr. Tulp. Im Besitz der Fürstin von Sagan in Paris. Bez. und dat. (Nach Dr. Bode Selbstbildniss.)

78. Bildniss der Frau des vorgenannten. Ebendaselbst.

79. Bildniss eines jungen Mannes. Im Besitz des Mr. W. C. Cartwright in London. Unbez. und undat. Um 1634 bis 1635.

Bildnisse in ganzer Figur.

80. Bildniss eines Mannes, Prediger Ellisoon genannt. Im Besitz des Baron Schneider in Paris. Bez. und dat.

81. Bildniss der Gattin des Vorgenannten. Ebendaselbst.

82 und 83. Bildniss des Marten Daey und seiner Gemahlin. Im Besitz des Baron G. Rothschild in Paris. Bez. und dat.

Selbstbildnisse.

84. Brustbild. Königl. Gemälde-Gal. zu Berlin. Bez. und dat. Ein anderes ebendaselbst „um 1634—35".

85. Brustbild. Mit Sturmhaube. In der Königl. Gemälde-Gal. zu Cassel. Bez. und dat.

86. Brustbild. In der Königl. Gemälde-Gal. im Haag. Bez., aber undat. „Um 1634."

Genrebilder.

87. Die sogenannte „Grosse Judenbraut". Mit Blumen geschmücktes Mädchen. Ermitage zu St. Petersburg. Bez. und dat.

88. Die Judenbraut, ähnlich dem Bilde in Petersburg, aber nach der anderen Seite gewendet. Ehedem im Besitz des Sir Ed. Lechmere in The Rhydd. Unbez. und dat.

89. Die Königin Artemisia (auch Bathseba und Delila genannt; nach Dr. Bode „Cleopatra, sich schmückend"). Museo del Prado zu Madrid. Bez. und dat. 3 Figuren bis zu den Knieen.

Verzeichniss derjenigen Bilder, welche nach der Ansicht C. Vosmaer's ausser den auch von Dr. Bode genannten in den Jahren 1631 bis Ende 1634 von Rembrandt gemalt sein sollen

1631.

Ein Historienbild, fünf Portraits.

1. Susanna. Im Haag, Königl. Galerie. Nach Vosmaer 1631 datirt und bez. Rembrant f.

2. Bildniss eines jungen Mannes in der Galerie der Königin von England in Windsor Castle.

3. Bildniss des Hugo Grotius in der Gal. zu Braunschweig[1]).

4. Bildniss eines Rabbiners, bei Herrn Weimar im Haag.

5. Bildniss einer jungen Frau. Im Jahre 1836 bei M. de la Hante.

6. Officier, Sobieski genannt, in der Ermitage zu St. Petersburg. Bez. und dat.[2])

1632.

Historienbilder.

7. Jesus bei Nicodemus (auch durch Smith angeführt), datirt 1632.

8. Auffindung Mosis (zwischen 1631—33).

9. Der heilige Anastasius (aus dieser Epoche).[3])

---

[1]) Das Bild bei Dr. Bode 1632 genannt.

[2]) Von Dr. Bode wegen der von ihm anders gelesenen Datirung nach 1637 gesetzt.

[3]) Bei Herrn Dr. Bode 1631 genannt.

Portraits.

10. Bildniss eines Mannes, Kniestück, Matthys Kalkoen genannt. Bez. und dat. Galerie Seillières.

11. Bildniss eines Officiers. Bez. und dat.

12. Orientale. Kniestück. Bis 1850 in der Königl. Galerie im Haag.

13. Bildniss eines Mannes. Bez. und dat. Rotterdam.

14. Die Frau Rembrandt's, reiches Costüm, Feder und Schleier im Haar. (Smith 233.) Dat. 1632. Oval.

15. Bildniss einer Dame, blonde Haare, mit Perlen und Rubinen geschmückt. Datirt. London, Bridgewater-Galerie.

16. Bildniss eines jungen Mädchens. Datirt. Paris. A. Roëhn. Verkauft 1868.

17. ? Junges Mädchen. Bezeichnet. Paris (Vente à Stevens 1867).

18. Alte Frau. Bez. und dat.

Genrebild.

19. Junge Dame vor einem Toilettentisch, hinter ihr eine alte Frau. Datirt 1632. Smith, Nr. 494.

1633.

Historienbilder.

20. Darstellung der Susanna im Bade. Im Besitz des Fürsten Youssoupoff in St. Petersburg. Bez. und dat.[1])

21. Wiederholung der Kreuzesaufrichtung von München. In der Coll. d. M. Ch. Bagot.

22. Wiederholung der Kreuzesabnahme. Im Besitz des Don Manuel in Sevilla.

[1]) Nach Dr. Bode 1637 dat.

23. Eine Kreuzesabnahme im Stil von 1633—39 in der National-Gallery zu London.

Portraits.

24. Bildniss eines jungen Mannes mit Schnurrbart. Kniestück. Bez. und dat. Lord Ashburnham.

1634.

Portraits.

25. Das Portrait der Saskia. Verschollen. Von Leeuw im Jahre 1634 gestochen. Profilbild. (Es sei augenscheinlich in Rembrandt'scher Manier gemalt gewesen, doch sei Rembrandt nicht als inventor genannt.)

26. Bildniss des Lanzelot von Brederode, Zeichnung von Stolker, nach einem verschollenen Portrait Rembrandt's vom Jahre 1634.

27. Bildniss einer Dame in einer Landschaft. Genannt in dem Verkauf von Herman Arentz. Verschollen.

28. Bildniss eines Mannes mit Bart. Datirt 1634. Es existirt davon eine Radirung. Verschollen.

29. ? Bildniss eines Officiers, von einem Unbekannten radirt. Die Radirung trägt die Inschrift: Rembrandt pinx 1634. Verschollen.

30. Bildniss eines alten Mannes mit Bart, von J. v. Vliet i. J. 1634 gestochen. Rembrandt inventor. Verschollen.

31. Ein bekümmerter Alter, im Profil, die Hände gefaltet, von Vliet i. J. 1634 gestochen. Rembrandt als inventor genannt. Verschollen.

32. Brustbild eines Greises mit Bart. Von Vliet gestochen 1634. Rembrandt als inventor genannt. Verschollen.

33. Brustbild eines Orientalen. Von Vliet gestochen. Rembrandt inventor. Verschollen. (1631—34.)

34. Brustbild eines lachenden Mannes. Von Vliet radirt. Rembrandt als inventor genannt. Verschollen.

35. Brustbild eines Greises. In der Manier Vliet's radirt. Rembrandt inventor. Verschollen.

36. Brustbild eines Mannes. Von J. Haid gestochen. Verschollen.

Nr. 2. Berechnung der Einnahmen,

welche Rembrandt auf Grund der ihm zugeschriebenen Werke vom Jahre 1631—1638 incl. gehabt haben müsste.

Die Preise, welche für die Rembrandt'schen Bilder den folgenden Berechnungen zu Grunde gelegt worden sind, sind nach den Preisen bemessen worden, welche er thatsächlich für seine Bilder erhalten hat.

Nach Angabe der Notariatsacten erhielt Rembrandt für ein Portraitstück 500 Gld.

Ob diese Einzelportraits, welche ihm den bezeichneten Preis einbrachten, Brustbilder oder Kniestücke waren, ist nicht angegeben.

Für die Historienbilder mit kleinen Figuren, welche er für den Prinzen Heinrich malte, erhielt er je 600 Gld.

Für ein grosses Schützen-Portraitbild erhielt er 1600 Gld.

Für die Bilder, welche für das Jahr 1631 in Anspruch genommen werden, sind die Preise etwas niedriger als nach den vorstehenden Angaben berechnet worden.

Die Einnahmen im Jahre 1631.

Nach Herrn Dr. Bode malte Rembrandt in diesem Jahre Historienbilder	4 Stück.
Nach Vosmaer andere 1	1 "
Dazu ein von Herrn Bredius genanntes Historienbild, 1631 datirt	1 "
Zusammen Historienbilder	6 Stück.

Nach Dr. B. malte er in demselben Jahre noch Portraits[1]	4	Stück.
Von Herrn C. Vosmaer sind auch 5 von Dr. B. nicht genannte Portraits in das Jahr 1631 gesetzt	5	=
Zusammen Portraits	9	Stück.
6 Historienbilder, das Stück mit 400 Gld. berechnet =	2 400	Gld.
9 Portraits, das Stück mit 400 Gld. berechnet =	3 600	=
Summa	6 000	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 3 200 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1632.

Nach der Angabe Dr. B.'s malte er Historienbilder	4	Stück.
Nach C. Vosmaer andere, welche Dr. B. nicht nennt	2	=
Zusammen Historienbilder	6	Stück.
Nach Dr. B. das Brustbild Johannes des Täufers	1	=
	1	Stück.
Nach Dr. B. Einzelportraits	13	=
Doppelportraits	2	=
Nach C. Vosmaer Einzelportraits andere, mehr als Dr. B.	9	=
Zusammen Portraits	24	Stück.
Davon abgerechnet das Portrait des sogen. Grotius, das von Vosmaer schon 1631 genannt wurde	1	=
Bleiben	23	Stück.
Die Anatomie des Dr. Tulp, grosses Portraitstück	1	=
Ein Genrebild nach C. Vosmaer	1	=

[1]) Die „Mutter Rembrandt's" ist hier nicht mitgerechnet.

6 Historienbilder, das Stück mit 500 Gld. berechnet =	3 000	Gld.
23 Portraits, das Stück mit 500 Gld. berechnet =	11 500	=
Das Brustbild Johannes des Täufers	300	=
Die Anatomie des Dr. Tulp	1 200	=
1 Genrebild	500	=
Summa	16 500	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 11 000 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1633.

Nach Dr. B. Historienbilder	4	Stück.
Nach C. V. noch andere	4	=
Zusammen Historienbilder	8	Stück.
Nach Dr. B. Einzelportraits	16	=
Doppelportraits	2	=
Nach C. V. noch andere	1	=
Zusammen Portraits	19	Stück.
Nach Dr. B. Genrebilder	3	=
8 Historienbilder, das Stück gleich den für den Prinzen Fr. Heinrich gemalten Bildern, mit 600 Gld. berechnet =	4 800	Gld.
19 Portraits, das Stück mit 500 Gld. berechnet =	9 500	=
3 Genrebilder	800	=
Summa	15 100	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 12 200 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1634.

Nach Dr. B. Historienbilder	4	Stück.
Nach C. V. keines mehr.		
Historienbilder	4	Stück.

Nach Dr. B. Einzelportraits, Brustbilder	7	Stück.
In ganzer Figur	4	"
Nach C. V. noch andere Portraits	12	"
Zusammen Portraits	23	Stück.
Nach Dr. B. Genrebilder, Einzelfiguren, gross	3	"
4 Historienbilder, das Stück mit 600 Gld. berechnet =	2 400	Gld.
19 Portraits-Brustbilder und Kniestücke, das Stück mit 500 Gld. berechnet =	9 500	"
4 Portraits in ganzer Figur, das Stück mit 700 Gld. berechnet =	2 800	"
3 Einzelfiguren, Genre, das Stück 600 Gld. =	1 800	"
Summa	16 500	Gld.
Davon ab 2 Portraits à 500 Gld., welche Vosmaer bereits im Jahre 1632 genannt hat	1 000	"
Bleiben	15 500	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 10 500 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1635.

Nach Dr. B. ein grösseres biblisches Historienbild	1	Stück.
und Darstellungen aus der Mythologie	2	"
Nach C. V. noch andere Historienbilder	2	"
Zusammen Historienbilder	5	Stück.
Nach C. V. noch eine Vanitas	1	"
Nach Dr. B. noch bibl. Einzelfiguren	2	"
Nach Dr. B. Einzelportraits	8	"
Nach C. V. andere	3	"
Zusammen Portraits	11	Stück.

1 grosses Historienbild	1 000	Gld.
2 Darstellungen aus der Mythologie	1 200	=
2 andere Historienbilder	800	=
1 Vanitas	30	=
2 Einzelfiguren	1 000	=
11 Portraits	5 500	=
Summa	9 530	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 7 200 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1636.

Nach Dr. B. Historienbilder	7	Stück.
Nach C. V. andere	3	=
Zusammen Portraits	10	Stück.
Nach Dr. B. Einzelportraits	4	=
Dazu Doppelportraits, grosses Format, fast ganze Figur	2	=
Nach C. V. Einzelportraits mehr	2	=

Zusammen 6 Einzel- und 2 Doppelportraits.

10 Historienbilder, das Stück mit 600 Gld. berechnet =	6 000	Gld.
6 Einzelportraits, das Stück zu 500 Gld. =	3 000	=
2 Doppelportraits, grosses Format	2 000	=
Summa	11 000	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 8 200 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1637.

Nach Dr. B. Historienbilder (darunter eines, das von V. schon vorher genannt)	4	Stück.
Nach V. anderes Historienbild	1	=
Bleibt ein Historienbild ungezählt, also zusammen nur Historienbilder	4	Stück.

Nach Dr. B. Portraits (darunter ein Portrait von V. schon im Jahre 1631 genannt)	4	Stück.
Nach V. anderes Portrait	1	"
Bleibt ein Portrait ungezählt, also Portraits	4	Stück.
4 Historienbilder, das Stück zu 600 Gld. =	2 400	Gld.
4 Portraits	2 000	"
Summa	4 400	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 4 400 Gld.

Die Einnahmen im Jahre 1638.

Nach Dr. B. Historienbilder	2	Stück.
Nach C. V. andere	3	"
Zusammen Historienbilder	5	Stück.
Nach Dr. B. Einzelportraits	1	Stück.
Nach C. V. noch Landschaft	1	"
5 Historienbilder, das Stück 600 Gld. =	3 000	Gld.
1 Portrait	500	"
1 Landschaft	300	"
Summa	3 800	Gld.

Nach Dr. Bode allein ca. 1 700 Gld.

Insgesammt also müssten die Einnahmen Rembrandt's vom Jahre 1631—1638 incl. nach Dr. Bode allein 58 400 Gld. betragen haben.

Nr. 3. Die in dem Inventar vom Jahre 1656 angeführten Oelbilder Rembrandt's.

Vorhaus.

1. Frau mit einem Kinde.
2. Eine kleine Landschaft.
3. Noch eine Landschaft.
4. Eine stehende Figur.
5. Der heilige Hieronymus.
*6. Ein Bildchen mit Hasen.[1])
*7. Ein Bildchen mit einem Ferkel.
8. Eine kleine Landschaft.
*9. Eine Löwenjagd.
10. Ein Kopf.
11. Ein Kopf.
*12. Ein Stillleben (retouchirt).
13. Ein geharnischter Krieger.
*14. Ein Vanitas.
*15. Ein Vanitas mit Scepter (retouchirt).

Nebenzimmer.

16. Ein Gemälde vom barmherzigen Samariter (retouchirt).
*17. Ein Hinterhaus.

[1]) Die mit einem * bezeichneten Gemälde sind entweder verloren gegangen oder sind Rembrandt abgesprochen worden und gehen unter anderem Namen. Indessen ist von allen in dem Inventar Rembrandt's aufgeführten Bildern keines mit Sicherheit als bekannt anzusehen.

*18. Zwei Windhunde nach dem Leben.
19. Eine Abnahme vom Kreuze, grosses Stück, in schönem goldenem Rahmen.
*20. Eine Auferweckung Lazari.
21. Eine Courtisane, die sich putzt.
22. Eine bergige Landschaft.
23. Zwei Köpfe.
24. Ein Kopf.
25. Ein Kopf.
26. Eine Modellfigur.
*27. Eine Viehtrift (Heerde mit Hirten).
28. Eine Geisselung Christi.
29. Eine Landschaft.
30. Ein Kopf nach dem Leben.
*31. Einige Häuser nach der Natur.
32. Eine Landschaft nach der Natur.

Zimmer hinter dem Nebenzimmer.

*33. Ein Gemälde von Jephta.
*34. Eine Maria mit dem Christuskinde.
35. Eine Kreuzigung Christi.
36. Eine nackte Frau.
37. Eine Skizze.
38. Zwei Köpfe nach dem Leben.
*39. Eine Einweihung des Salomonischen Tempels Griselle.

Hinterzimmer oder Salon.

40. Ein alter Mannskopf.
41. Ein Frauenkopf.
42. Die Landeseintracht.
*43. Ein Stier nach dem Leben.
44. Eine Skizze der Grablegung Christi.

45. Eine Auferstehung Christi.
46. Ein Christuskopf.
47. Ein Christuskopf.
*48. Vanitas (retouchirt).
49. Ecce homo, grau in grau.
*50. Eine Vanitas (retouchirt).
51. Eine Abendstunde.

Vorzimmer vor der Kunstkammer.

*52. Mariä Verkündigung.
53. Eine kleine Landschaft nach der Natur.
54. Eine Abnahme vom Kreuze.
55. Ein Kopf nach dem Leben.
*56. Ein Todtenkopf (retouchirt).
57. Ein Modell nach dem Leben.

Ein Hündchen nach dem Leben, von Titus van Ryn; desgleichen ein gemaltes Buch und ein Madonnenkopf.

*58. Ein Mondschein, von Rembrandt übermalt.
59. Eine angefangene Landschaft nach der Natur.
*60. Ein Pferd nach dem Leben.

Grosse Malerstube.

*61. Zwei Mohren, zusammen auf einem Bilde.

Im Malerverschlag.

*62. Ein grosses Stück, stellt eine Diana vor.
*63. Ein Pitoor (Vogel) nach dem Leben, von Rembrandt.
*64. Ein Fisch.

In dem kleinen Comptoir.

10 Stück Gemälde, klein und gross, von Rembrandt.

Nr. 4. Verloren gegangene Bilder Rembrandt's,

welche von Pels, Houbraken und Baldinucci genannt werden oder von Savery und Vliet gestochen wurden, die aber in C. Vosmaer's Bilderverzeichnisse und auch in Dr. Bode's Buch nicht genannt werden.

Historienbilder.

1. Cyrus, von Pels genannt.
2. Scipio, ebenso.
3. Christus bei Maria und Martha, von Houbraken genannt.
4. Ahasverus und Esther, von Houbraken genannt.
5. Christus die Händler aus dem Tempel treibend, von Savery gestochen.
6. Der Zinsgroschen, von Savery gestochen.
7. Der heilige Hieronymus, von Vliet gestochen.

8 ff. Bilder nach Erzählungen des Ovid, von Baldinucci genannt.

Nr. 5. Die Zeit von 1656 bis Ende 1660,

in welcher Rembrandt nach eigenem Zugeständnisse (Acte vom 15. December 1660) gar keine Einnahmen gehabt hatte und alimentirt werden musste, weil er nichts gemalt hatte.

Liste derjenigen Bilder,

welche Rembrandt nach Angabe des Herrn Dr. Bode in dieser Zeit gemalt haben soll, und Berechnung der Einnahmen, welche er hiernach gehabt haben müsste.

1656.

a.	Historienbilder, grosse Figuren;		
	1. „Der Segen Jacob's" in Cassel	1	Stück.
	2. „Petrus den Herrn verleugnend", Ermitage	1	=
b.	Historienbilder, kleine Figuren:		
	1. „Predigt Johannes des Täufers"	1	=
	2. „Kleiner Kopf Christi"	1	=
c.	Grosses Portraitstück:		
	„Anatomie des Dr. Joan Deyman"	1	=
d.	Portraits-Kniestücke	8	=
e.	Ein sogenanntes Selbstbildniss	1	=
	Zusammen	14	Stück.

Berechnung zum Jahre 1656.

2 Historienbilder, grosses Format, das Stück mit 1200 Gld. berechnet	2 400	Gld.
1 Historienbild mit kleinen Figuren	400	=
(Ein Kopf Christi wird nicht berechnet, da er im Inventar aufgeführt sein könnte; ebensowenig wird das sogenannte Selbstbildniss berechnet.)		
Die „Anatomie des Dr. Joan Deyman“	1 500	=
8 Portrait-Kniestücke, à 500 Gld. =.....	4 000	=
Summa	8 300	Gld.

1657.

a. Historienbild mit grossen Figuren: „Jacob mit dem Engel ringend“, in Berlin..	1	Stück.
b. Historienbild mit kleinen Figuren: „Anbetung der Könige“, im Buckingham Palace	1	=
c. Portraits:		
Brustbild	1	=
Kniestücke	5	=
Selbstbildniss	1	=
Zusammen	9	Stück.

Berechnung zum Jahre 1657.

1 Historienbild mit grossen Figuren	400	Gld.
1 Historienbild mit kleinen Figuren	600	=
1 Brustbild.....	300	=
5 Portrait-Kniestücke	2 500	=
Summa	3 800	Gld.

1658.

a.	Historienbild mit grosser Figur:	
	„Der Apostel Paulus", historische Einzelfigur	1 Stück.
b.	Historienbild mit kleinen Figuren:	
	„Der blutige Rock", bei Earl of Derby	1 =
c.	Portraits:	
	Brustbild eines Knaben, bei Earl Spencer ..	1 =
	Kniestücke (darunter der „Bruyningh" in Cassel)	4 =
	Selbstbildnisse, darunter das im Belvedere zu Wien	3 =
	Zusammen	10 Stück.

Berechnung zum Jahre 1658.

1	historische Einzelfigur	700 Gld.
1	Historienbild mit kleinen Figuren	600 =
1	Brustbild	200 =
4	Kniestücke à 500 Gld. = ...	2 000 =
	Summa	3 500 Gld.

1659.

a.	Historienbild mit grosser Figur:	
	„Moses, die Gesetzestafeln zertrümmernd" ..	1 Stück.
b.	Portraits:	
	Kniestücke	2 =
	Sogenannte Selbstbildnisse	2 =
	Zusammen	5 Stück.

Berechnung zum Jahre 1659.

1	historische Einzelfigur	400 Gld.
2	Kniestücke à 500 Gld. = ...	1 000 =
	Summa	1 400 Gld.

1660.

a. Historienbild, grosse Figur:		
Ecce homo, Einzelfigur	1	Stück.
b. Portraits:		
Brustbilder	3	=
Kniestücke (darunter Jan Six von Vromade und Wimmenum)	2	=
c. Bildnissartige Studien:		
Brustbild eines Mönches	1	=
Kniestück eines lesenden Mönches	1	=
Brustbild eines alten Mönches	1	=
d. Doppelbildnisse:		
Mutter und Kind, Venus und Amor genannt, im Louvre	1	=
Sogenannte Selbstbildnisse	3	=
Zusammen	13	Stück.

Berechnung zum Jahre 1660.

Ecce homo	600	Gld.
3 Brustbilder mit je 400 Gld. berechnet =	1 200	=
2 Kniestücke	1 000	=
1 Kniestück eines lesenden Mönches	500	=
Doppelbildniss	600	=
Summa	3 900	Gld.

Die qu. Einnahmen Rembrandt's in den Jahren 1656 bis 1660 incl. müssten also ca. 20 900 Gld. betragen haben. Dazu kommen im Jahre 1661 ca. 6 700 Gld., wie aus Folgendem ersichtlich ist.

1661.

a. Historienbilder, grosse Figuren:		
„Ecce homo", Halbfiguren	2	Stück.
„Mathäus mit dem Engel", im Louvre	1	=
b. Historienbilder, kleine Figuren:		
Brustbild Christi	1	=
„Die Beschneidung", bei Earl of Spencer	1	=
(Laut den Acten eine „Christnacht")	1	=
c. Portraits:		
Kleine Halbfigur (Bildniss Coppenol's genannt)	1	=
d. Genrebild:		
Ein Philosoph	1	=
e. Portrait-Gruppenbild:		
Die Staalmeester	1	=
f. Portrait-Kniestücke:		
Männer-Portraits	4	=
g. Brustbilder:		
Mann in mittleren Jahren	1	=
Sogenanntes Selbstbildniss	1	=
Zusammen	15	Stück.

Berechnung zum Jahre 1661.

2 Ecce homo, à 500 Gld. =	1 000	Gld.
Mathäus	600	=
Brustbild Christi	200	=
Latus	1 800	Gld.

Transport	1 800	Gld.
Beschneidung	300	=
Christnacht	300	=
Portrait, kleine Halbfigur	100	=
Philosoph	400	=
Portrait-Gruppenbild	1 500	=
4 Kniestücke à 500 Gld. =	2 000	=
Brustbild	300	=
Summa	6 700	Gld.

II. THEIL.

Einleitung.

Es hat vielleicht manchen Leser befremdet, dass ich in eine kunsthistorische Auseinandersetzung ein ethisches Element eingeführt und als ein hauptsächliches Kriterium in die Waagschale geworfen habe.

Indessen bezieht sich das, was man aus dem Leben eines Menschen erfährt, weitaus zum grössten Theile auf sein Thun, auf seine Handlungen und ist also an sich selbst ethischer Natur. Ich musste mich demnach auch hier mit ethischen Schlüssen nothwendig befassen und Rembrandt's Wesen aus seinen Handlungen construiren, wie man einen Menschen auch im gewöhnlichen Leben nach seinen Handlungen beurtheilt. Ich habe hier also aus Nothwendigkeit und nicht mit besonderer Vorliebe moralisirt und damit nur ein alltägliches Verfahren eingeschlagen.

Die wenigen Zeugnisse, welche über die Qualität des reinen Intellects Rembrandt's vorliegen, hätten allein zu einer Beweisführung nicht genügt. Die ästhetische Qualität Rembrandt's aber war das streitige Object, welches an dessen allgemeinem und aus sicheren Quellen construirbarem Wesen gemessen und auf seine Möglichkeit hin geprüft werden sollte.

Sonach ist es mit Nothwendigkeit gerade der moralisirende Standpunkt gewesen, welcher mich in der vorliegenden Sache auf die richtigen Bahnen geleitet hat.

Wie nun überhaupt der Gedanke allem Thatsächlichen vorangeht, so bin auch ich nicht zufällig zu den den Rembrandt-Begriff endgültig klärenden Ergebnissen gelangt, sondern indem ich auf Grund der Erkenntniss, dass Rembrandt's ordinärer und unmännlicher Charakter der apodictische Beweis gegen seine Autorschaft an den geistig höchststehenden Werken ist, welche ihm zugeschrieben werden (Th. I, Cap. V, VI und theilweise X), nach weiteren bestimmten und entscheidenden Gründen forschte, welche die Wahrheit meiner ethischen Erkenntniss bestätigen, und nach sinnlich wahrnehmbaren Anhaltepunkten suchte, welche die Richtigkeit meiner gedanklichen Schlüsse belegen sollten. —

Ich suchte darum das thatsächliche Verhältnis zu ergründen, in welchem Rembrandt zu seinen Zeitgenossen gestanden hat (Th. I, Cap. 7 und theilweise Cap. 4) und construirte bei dem Studium der aus Rembrandt's Leben veröffentlichten Acten seine wirthschaftlichen Verhältnisse, seine ökonomische Persönlichkeit, aus deren Beschaffenheit sich statistisch mit mathematischer Sicherheit die Unmöglichkeit seiner Autorschaft ergab (Th. I, Cap. 8).

Bei der Kritik der Namen, welche mehreren der dem Rembrandt zugeschriebenen Portraits beigelegt worden sind, und bezüglich der Aehnlichkeiten der Modelle, welche man da und dort aufgefunden zu haben glaubt, führte ich an einigen Beispielen die Hinfälligkeit der Versuche einer näheren Bestimmung der betreffenden Kunstwerke, sowohl nach ihrer Entstehungszeit als auch betreffs ihres Verhältnisses zu Rembrandt, aus (Th. I, Cap. 9).

Im X. Capitel des ersten Theiles endlich unterzog ich den vermeintlichen künstlerischen Entwickelungsgang Rembrandt's, also das mit seiner Person und seinem Namen in Verbindung gebrachte rein Aesthetische, einer Untersuchung, welche die Unmöglichkeit des zeitlichen Neben- und Nacheinander vieler der ihm zugeschriebenen Kunstwerke und damit die Zufälligkeit und Unzuverlässigkeit der Datirungen derselben dargethan hat und somit den Beweis liefert, dass die Datirungen der betreffenden Kunstwerke nicht von dem Autor, sondern von anderen Personen ohne Kenntnis der Entstehungszeit derselben auf diese Werke gesetzt worden sind.

Durch alles das sind wir zu dem abschliessenden und, wie man wohl behaupten kann, allseitig begründeten Resultat gelangt, dass unter dem Rembrandt-Begriff unserer Zeit ein anderer Meister verborgen sein muss, dessen Werke jetzt hauptsächlich diesen Begriff constituiren.

Obwohl also nachgewiesen ist, dass Rembrandt aus den verschiedensten und durchaus unwiderleglichen Gründen der Urheber so vieler und zumal der bedeutendsten der betreffenden Kunstwerke nicht gewesen sein kann, bin ich gleichwohl der Ueberzeugung, dass ich besonders bei denjenigen Autoritäten meines Faches, welche sich in die Rembrandt-Idee völlig eingelebt haben, mehr Widerspruch als Zustimmung finden würde, wenn ich es an der negativen Beweisführung meiner Ausführungen genug sein liesse.

Denn das Beharrungsvermögen des menschlichen Geistes ist — der Wissenschaft und nothwendigen Stabilität aller menschlichen Einrichtungen zu Nutze — viel zu gross, als dass man leicht und schmerzlos und ohne einen genügenden Ersatz für eine aus zwingender Nothwendigkeit aufgegebene

lieb gewesene Vorstellung von einer Ueberzeugung zu einer anderen überzugehen vermöchte, wie denn auch ich bei dem Vorschreiten meiner in diesem Buche niedergelegten Forschung einen langwierigen und schweren Kampf mit der geltenden Tradition und den in mir selbst aufgehäuften Vorurtheilen in meinem Geiste auszufechten hatte.

Aber „poscimur", — und deshalb der Wahrheit die Ehre! Darum bin ich erfreut, ausser den angeführten negativen Beweisen gegen die Autorschaft Rembrandt's eine grosse Anzahl positiver Beweisstücke für die Autorschaft eines anderen Künstlers an diesen Werken vorlegen zu können.

Durch die von mir aufgefundenen echten Namensbezeichnungen des wahren Autors, welche ich meinem Buche beifüge und welche auf photographischem Wege wiedergegeben worden sind, wird jeder Zweifel an der Richtigkeit meiner Beweisführung gehoben.

Wenn auch von diesen Werken die officiellen Bezeichnungen ihres Autors im Laufe der Zeit von Interessenten der verschiedensten Art beseitigt wurden und Rembrandt's Name dafür fast überall aufgesetzt worden ist, so konnten durch diese später hinzugefügten Bezeichnungen die betreffenden Werke doch nur so lange ihrem wahren Meister vorenthalten und Rembrandt zuerkannt werden, bis die echten Bezeichnungen ihres Urhebers entdeckt wurden. Diese sind freilich nur noch sehr selten unberührt auf den betreffenden Bildern vorhanden, — wenn sie nämlich etwa direct auf den Malgrund aufgesetzt wurden, in der Folgezeit trotz eventueller Renovationen des Bildes von den darüber gesetzten Lasurschichten völlig bedeckt blieben und so den Blicken der Beobachter und dem Putzwasser entgangen

sind. Vergl. Nr. 1, 2 und 12. — Die auf andere Weise wenig sichtbar angebrachten — latenten — Bezeichnungen des grossen Künstlers sind theilweise gut erhalten, zum grösseren Theile beschädigt, meist aber genügend erkennbar.

Diese schon an sich latenten Bezeichnungen sind wesentlich dreifacher Art:

1. entweder sind sie mit dem angespitzten Pinselstiel in die noch nasse Farbe, meist des Hintergrundes, eingeschrieben, also eingekratzt. Sie bilden gleichsam kleine Gräben mit ziemlich scharfen Rändern, an welchen sich die darüber gesetzten Lasuren gestaut haben und besonders den Hauptgraben erfüllen, das Schriftzeichen also dunkel hervortreten lassen (Vergl. 5, 10 und 11);

2. oder sie sind mit einem festen schmalen Pinsel in die ebenfalls noch nasse Farbe des Hintergrundes eingestrichen, sodass sie etwas vertieft im Hintergrunde stehen und einen kleinen Graben, aber mit wenig scharfer Umrandung bilden, der die Lasuren in sich aufgenommen hat und als Schriftzeichen dunkel hervortritt (Vergl. 8);

3. oder endlich sind sie mittelst eines Pinsels im Tone des Hintergrundes gehöht aufgeschrieben und bilden einen kleinen Wall, an welchem die Lasuren sich zu beiden Seiten gestaut haben und als dunklere Umrandungen ein helleres Schriftzeichen einfassen. Der kleine Wall tritt demnach, zumal nach Abnahme des alten Lackes, als ein durch seine hellere Färbung von seinem Hintergrunde abstechendes und so erkennbares Schriftzeichen hervor (Vergl. 9 und von 20 das Monogramm.)

Diese letzteren drei Arten der betreffenden Bezeichnungen sind auf manchen Bildern so häufig vorhanden, dass sie nur mit Ruin des ganzen Bildes völlig entfernt werden können.

Glücklicherweise sind diese schon von Anfang an latenten Bezeichnungen von keinem der verschiedenen Restauratoren früherer Zeit bemerkt worden und deshalb nur zufällig beschädigt, jedoch wenigstens neuerdings nicht absichtlich beseitigt worden.

Die Bezeichnungen der erstgenannten Art sind auf den Originalen bei angemessener künstlicher Beleuchtung gut zu bemerken; dieselben stehen als schwarzbraune Buchstaben meistens unter noch halbdurchsichtigen Lasurschichten einer Schattenpartie des Hintergrundes. Sie sind also an sich selbst nicht latent, sondern nur durch Lasurschichten (welche freilich zu dem Bilde gehören und vom Meister herstammen) verdeckt. Die Lasuren sind alsdann zumeist in bräunlichem oder grünlich-braunem Ton darübergesetzt worden. Diese Bezeichnungen werden besonders deutlich durch die Photographie wiedergegeben, deren Eigenschaft es ist, für alle Farbenschichten empfindlich zu sein und gleichsam bis auf die Grundirung des Bildes hindurch zu sehen. Diese verdeckten Bezeichnungen sind aber, wie schon bemerkt, fast überall fortgewaschen und meist nur in letzten Resten bemerkbar. Wer die anderen Arten der Bezeichnungen einmal kennen gelernt hat und dieselben sucht, erblickt sie auf den Originalen mit ziemlicher Leichtigkeit, zumal dieselben, je nach dem Umfange des Bildes oft in beträchtlicher Grösse vorkommen. Auch diese Arten der Bezeichnungen werden durch die Photographie gut wiedergegeben.

Beide aber sind auf den echten Bildern des betreffenden Meisters vorhanden und finden sich in allen bedeutenderen Gemälde-Galerien vor.

Wer schwache Augen hat und die Bezeichnungen bei den auf Carton gezogenen Photographien nicht finden kann, wird unaufgezogene Photographien studiren müssen, bei denen man die Bezeichnungen leichter und genauer sieht, sobald man dieselben mit der Rückseite gegen das Licht hält. Ich stehe nicht an, diese besondere Beobachtungsmethode der Photographien nach alten Oelgemälden im Interesse der Wissenschaft und zum Zwecke einer allgemeinen exacten Bilderforschung hiermit bekannt zu machen.

I. Capitel.

Der wahre Autor einiger dem Rembrandt zugeschriebenen Hauptwerke.

Mag auch Manchem die Thatsache, dass ein anderer als Rembrandt die Meisterwerke, welche diesem Namen nach und nach zugeführt wurden, geschaffen hat, fast unglaublich erscheinen, — das Vorhandensein der gut erhaltenen Namensbezeichnungen Ferdinand Bol's, des geistvollen Autors von „Jacob's Traum", wird sowohl auf den meisten der vortrefflichen Historienbilder als auch auf den tüchtigsten Portraits, welche bisher hauptsächlich den Rembrandt-Begriff constituirten, zugegeben werden müssen, denn diese klaren, und, wenn erst gekannt, auch für den Laien auffindbaren Zeichen können besonders deshalb nicht als Sinnestäuschungen beurtheilt werden, weil sie stets denselben charakteristischen Zug der gleichen Handschrift aufweisen.

Ueber den Meister, der diese Bilder schuf, herrschten bis jetzt die grössten Irrthümer, welche sich im Laufe von zwei Jahrhunderten allmählich in dem Maasse herausbildeten, in welchem der Name Rembrandt's als Autorbegriff für die von jenem gemalten Werke heraufwuchs.

Wenn man Ferdinand Bol jetzt als Eklektiker betrachtet, der, was dasselbe besagt, keinen eigenen Stil herausgebildet

habe, sondern sich zunächst vornehmlich an Rembrandt und später an van Dyck anlehnte oder bei den Italienern Anleihen machte, so liegt der Grund zu diesem Urtheile unter Anderem darin, dass man ihm ausser seinen Regentenstücken, im Huiszittenhuis und Leprozenhuis, und dem Schützenstück in Gouda, sowie den Historienbildern, die er für das Stadthaus in Amsterdam malte, und einigen echten Portraits, fast nur noch Jugendwerke belassen hat, welche jetzt zum Theil irrthümlich mit Daten einer späteren Zeit versehen sind, oder dass man seinem Namen geringe Werke anhing, welche garnicht von seiner Hand herrühren. — Einige seiner Bilder, welche sich durch sichere Zeugnisse für ihn feststellen liessen, waren ebenfalls bereits dem Rembrandt zugewiesen worden, bevor diese zwingenden Gründe bekannt waren. Neuerdings sind diese Bilder dem Autor deshalb zurückgegeben worden. Galten doch sogar die beiden in Braunschweig befindlichen Oelfarbenskizzen für seine grossen Gemälde im Stadthause zu Amsterdam einst als Arbeiten Rembrandt's.

Und in der That, sie sind ganz „rembrandtisch" in Auffassung und Malweise.

Sein Historienbild in grossem Format: „die Standhaftigkeit des Fabritius" (v. J. 1656), das in demselben Stil ausgeführt ist, muss auf seine Zeitgenossen einen grossen Eindruck gemacht haben, da es sowohl von Filip von Zesen als von Commelin in deren Beschreibungen von Amsterdam genannt und von letzterem besonders hervorgehoben wird. Vondel dichtete einige Verse, welche unter dieses Bild gesetzt wurden, und auch Vos besang es.

Wie wäre es nun möglich, dass die Bürger Amsterdam's, die doch nichts weniger als Kinder oder Narren gewesen sind, diese „rembrandtische" Manier einerseits nicht allein

anerkannten, sondern sogar hochschätzten und besangen, andererseits dagegen — dieselbe Manier bei ihrem eigentlichen Erfinder verworfen, verhöhnt und verspottet hätten?!

Diese — wenn sie überhaupt möglich wäre — widerspruchsvolle Thatsache ist bisher bei der Besprechung der Rembrandt-Frage von Niemandem in Betracht gezogen worden; vielmehr hat man sich begnügt, Rembrandt zu beklagen, dass er trotz vorzüglichster Kunstleistungen schon von der ihm zugeschriebenen „Nachtwache" (also von 1642) ab dem Publikum nicht mehr gefallen habe; und seine neuesten Biographen haben es sich angelegen sein lassen dieses Publikum und die Dichter und Schriftsteller jener Zeit herabzusetzen, als ob dieselben für ihren grössesten künstlerischen Zeitgenossen kein Verständniss gehabt hätten.

Und weiter folgert man, dass der grosse unverstandene Meister an dieser Interesselosigkeit für seine Werke und der Theilnahmlosigkeit für seine Person zu Grunde gehen musste und wirklich daran gescheitert sei. Die betreffende Thatsache ist den Holländern in neuester Zeit so häufig und von so verschiedenen Seiten vorgehalten und vorgeworfen worden, dass das heutige „Jung-Holland" sich jener alten tüchtigen Generation zu schämen beginnt, die den „grossen Rembrandt" nicht zu schätzen wusste. Herr D. C. Meijer spricht dies in seinem Aufsatze über die Schützenstücke in Amsterdam in „Oud-Holland", VII. Jahrgang, erste Ablieferung, öffentlich aus.

Aber kein Holländer unserer Zeit hat es nöthig sich in Vertretung seiner Nation zu schämen, weil das Verhalten seiner Ahnen gegen den Meister jener herrlichsten Werke der holländischen Malerei miserabel gewesen wäre. — Rembrandt allerdings ist untergegangen, wie das seinem Charakter nach nicht anders geschehen konnte. Denn wer

konnte ihn retten, wer konnte ihm helfen, da sein guter Geist, sein Fleiss, seine Arbeitslust von ihm gewichen und er als Künstler untergegangen war?! Rembrandt, der nicht mehr malte, war in seinen letzten Lebensjahren schon ein fast vergessener Mann. Das Verhalten der holländischen Nation aber in jener Blüthezeit Holland's gegen ihren grössesten Künstler ist ein würdiges und sowohl die Nation als den Meister ehrendes gewesen.

Wer kann auch glauben, dass jene geistig regsame, innerlich tüchtige Generation sich von dem Künstler abgewendet haben sollte, der in jenen Bildern der biblischen Legende, die uns bekannt sind, und welche sowohl Scenen des alten wie des neuen Testamentes darstellen, so innig überzeugend, so menschlich wahr zu ihr redete, — dass diese Generation den Maler, der den Gedanken, welche ihr eigenes Herz bewegten, den vollendetsten Ausdruck zu verleihen im Stande war, verachtet hätte? Wendet er sich doch in allen diesen Bildern an das holländische Herz und Gemüth, — sind es doch durchaus echt holländische Gestalten, in denen er seine tiefsten Empfindungen zu klarem und ergreifendem Ausdrucke bringt.

Ferdinand Bol gehörte nach zuverlässigem Berichte zu den geachtetsten, vornehmsten und reichsten Bürgern Amsterdams. Er war zwar nicht daselbst geboren, dennoch aber nennt ihn Commelin in seinem Buche in der Liste der bedeutendsten und verdienten Männer Amsterdam's, welche diese Stadt hervorgebracht hatte und die sie mit Stolz ihr eigen nannte, und berichtet Folgendes über ihn: „Ferdinandus Bol, wohl zu Dordrecht geboren, aber gleichwohl seit seinem 3. oder 4. Jahre hier erzogen, kann mit unter die Amsterdamer gerechnet werden; derselbe hat viele treffliche Stücke und Portraits gemalt, wie in verschiedenen

Gotteshäusern noch gesehen werden kann und hat ein besonders herrliches Stück gemalt, die Standhaftigkeit des Fabritius in Pyrrhus' Lager darstellend, welches in dem Bürgermeisterzimmer hängt im Stadthause, und ist gestorben in Amsterdam im Jahre 1681.[1])

Wenn Commelin in seinem Berichte über Bol gerade das Bild von der Standhaftigkeit des Fabritius[2]) hervorhebt, so muss man schliessen, dass dieses Werk seiner Zeit einen besonders starken und nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hatte. In diesem Bilde fand man mit Freude und Genugthuung die wesentlichste politische Tugend eines Staatsbürgers versinnbildlicht. Auf die meisten Bürger Amsterdam's wird das Bild schon wegen dieses seines politisch-ethischen und patriotischen Inhaltes und der darüber gedichteten Verse eine erhebende Wirkung ausgeübt haben.

Leider giebt Commelin nur dies eine Bild dem Inhalte nach an und spricht nur im Allgemeinen von „vielen trefflichen Stücken und Portraits", die Bol gemalt habe. Jetzt sind von F. Bol nur noch wenige tüchtige Bilder und eine noch kleinere Zahl vortrefflicher Werke bekannt.

Wo sind die vielen trefflichen „Stücke" und die Portraits alle geblieben, die er in einem langen, ehrenreichen Leben malte? —

Es ist nicht anzunehmen, dass gerade die bedeutendsten Kunstwerke jener Zeit vorzugsweise zu Grunde gegangen

[1]) Commelin's Beschreibung der Stadt Amsterdam, Band II, Seite 868. Herausgegeben in Amsterdam i. J. 1693.

[2]) Das Bild stellt die Standhaftigkeit des Republikaners, Patrioten und Staatsdieners Fabritius dar, der im Lager des Pyrrhus bei einer Unterhandlung mit diesem sich weder durch angebotene Geschenke von seiner Pflicht entfernen, noch auch durch das plötzliche Erscheinen eines grossen Elephanten erschrecken oder einschüchtern liess.

sind, da das Gesetz von der Erhaltung der Art in gewissem Sinne nicht nur in der lebendigen Natur wirksam ist, sondern auch auf die Geisteswerke der Menschen Beziehung hat. Das bessere Werk ist durch die ihm innewohnende höhere geistige Natur lebenskräftiger als das geringere; bedeutende Kunstwerke haben — gleich der höher organisirten Gattung in der Natur — selbst bei zufälligen Ereignissen, wie Brand und dergl., welche sie bedrohen, auf dem Boden, der sie trägt, in der Atmosphäre, in der sie existiren, d. i. durch das Interesse, welches die Menschen an ihnen nehmen, mehr Existenzfähigkeit als die geringen.

Von den vielen tausend Bildern jener grossen Epoche Holland's hat sich wohl auch eine Anzahl geringer, aber im Verhältniss dazu eine überwiegend grosse Zahl vortrefflicher Werke erhalten. Denn wie wenig man auch im vorigen Jahrhunderte über die wahren Autoren derselben unterrichtet war, die besten Werke haben doch fast durchgehends mehr Beachtung gefunden als die geringeren und man hat sie bei Plünderungen und Brand zu retten und überhaupt vor dem Verderben zu schützen gesucht.

Da nun Ferdinand Bol und nicht Rembrandt, wie aus den blossen Lebensumständen, den Urtheilen und dem Verhalten der Zeitgenossen den Künstlern gegenüber geschlossen werden muss, bei weitem der grössere Meister gewesen ist und zugleich in seinem geordneten Lebensgange sicherlich weit mehr Bilder gemalt hat als Rembrandt, der in den letzten 13 Jahren seines Lebens fast nichts mehr zu Stande brachte, so ist es klar, dass von den zahlreichen Historienbildern und Portraits unseres F. Bol, an welche Commelin bei seinem Berichte denkt, eine weit grössere Zahl sich erhalten haben muss als von jenen wenigeren Werken des geringeren Meisters, der im besten Falle sein Vorgänger war.

Und in der That sind die meisten Werke F. Bol's erhalten geblieben, und durch eine genaue Bilderforschung an der Hand der aufgefundenen Bezeichnungen, welche hierdurch nunmehr bekannt gegeben werden, ist es möglich geworden, trotz der Vertilgung der officiellen Namensbezeichnungen seine Bilder dennoch herauszufinden.

Besonders deutlich finden sich mehrere Bezeichnungen Ferdinand Bol's auf dem schönen Bilde der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin: „Joseph wird von Potiphar's Frau verklagt."

Dieses Bild steht in engem Anschlusse an verschiedene andere Meisterwerke, besonders an ein Hauptwerk im Museum van der Hoop in Amsterdam, die sogenannte „Judenbraut" — (nach der Meinung Einiger eine Darstellung von „Boas und Ruth") — und an das Familienbild in Braunschweig (Kat. Nr. 130), denen es in Technik und Farbengebung nahe verwandt ist. Bisher hat Niemand daran gezweifelt, dass es ein und dieselbe Meisterhand gewesen ist, welche diese Werke geschaffen hat, wenn man sich auch bezüglich der Person des Autors irrte. —

Es würde also genügen, wenn auch nur auf einem dieser Bilder eine unbedingt echte Bezeichnung F. Bol's aufgefunden worden wäre, um seine Autorschaft für diese drei Bilder festzustellen. Indessen sind auf jedem derselben mehrfache latente Bezeichnungen dieses Meisters vorhanden.

Diese Bilder sind bisher als Kunstwerke ersten Ranges betrachtet worden und können selbstverständlich dadurch an Kunstwerth nicht verlieren, dass ein anderer und grösserer Meister als Rembrandt sie ehedem schuf. Die Annahme, dass F. Bol diese Bilder einem anderen nachgeahmt habe,

ist von vornherein ausgeschlossen, da dieselben nebst einigen anderen seiner Hauptwerke den Höhepunkt der ganzen holländischen Malerei bedeuten. Die unter **Nr. 10** wiedergegebene Bezeichnung steht auf dem in Berlin befindlichen zuerst genannten Bilde völlig unverletzt und deutlich sichtbar links von dem etwas erhobenen Fusse der Potiphar auf dem Holzboden des Podiums, auf welchem sie sitzt.

Die Bezeichnung ist von dem Meister mit dem Pinselstiel in die noch nasse Farbe eingeschrieben worden, steht also etwas vertieft und zeigt ein wenig erhöhte Ränder.

Die von dem Künstler später über die getrocknete Deckfarbe gesetzte dünne Lasurschicht hat sich an den Rändern gestaut und die Tiefe erfüllt; auf diese Weise erscheint das Namenszeichen um einen Ton dunkler als der Grund, in den es eingesetzt wurde. Der Name F. Bol steht hier in einem grossen, liegend gezeichneten B, in der Form demjenigen sehr ähnlich, welches auf dem Bilde des „Opfers Salomo's" zuerst aufgefunden worden und uns bereits bekannt ist.

Ein officielles Namenszeichen des Meisters ist auf dem Bilde nicht vorhanden und wird, wie anzunehmen ist, bereits vor langer Zeit von demselben entfernt worden sein.

Links von diesem Namen Bol's befindet sich ein ebenfalls in die nasse Farbe eingekratztes Monogramm, Bl, über welchem auch noch das F sichtbar stehen geblieben ist. Diese Bez. siehe ebenda unter **Nr. 11.**

Eine dritte bisher unbekannte Bezeichnung Bol's auf diesem Bilde, die bei gewöhnlicher Beleuchtung zwar nicht auf dem Original, wohl aber auf der Photographie desselben, nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft zu Berlin, sehr wohl sichtbar ist, befindet sich in der linken

unteren Ecke desselben. Hier steht der Name Bol so gross, dass die Photographie denselben ungefähr in der Höhe von je 3 cm, 18 und 8 mm, nach grossen und kleinen Buchstaben gemessen, wiedergegeben hat.

Der Buchstabe B kommt nicht so deutlich heraus, wie die unzweifelhaft klaren Buchstaben ol.

Die Ursache davon ist der Umstand, dass der Meister, wie er dies vielfach zu thun pflegte, zunächst auf den Leinwandgrund sein grosses Monogramm aufgesetzt hatte, dasselbe alsdann übermalte, und gegen die Vollendung des Bildes, als das Monogramm unter Lasurschichten stark zurückgegangen war, noch einmal seinen Namen darüber setzte, über den gleichfalls Lasurschichten gesetzt wurden. Dadurch trifft hier zweimal der Buchstabe B in verschiedener Grösse übereinander. Da die Photographie jedoch selbst durch die mit der Zeit noch dunkler gewordenen Farbenschichten hindurchblickt, hat sie auch etwas von dem tief liegenden Buchstaben herausgebracht und die Umrisse des höher liegenden B sind dadurch unklar geworden. — Die Wiedergabe dieser Bezeichnung siehe unter **Nr. 12.**

Ausser den hierdurch veröffentlichten Namensinschriften Bol's befinden sich jedoch auf demselben Bilde noch andere einst in die nasse Farbe geschriebene Bezeichnungen des Künstlers, welche zu veröffentlichen ich mir event. später erlauben werde. Alle diese Bezeichnungen zeigen denselben Namen und die gleiche Handführung und geben dieses Bild mit ihrem Bekanntwerden seinem wahren Autor zurück. Die wunderbar gute Erhaltung dieses vorzüglichen Kunstwerkes, welche eine Restauration desselben noch auf Jahrzehnte hinaus unnöthig macht, lässt hoffen, dass die Namensbezeichnungen des grossen Künstlers, von dem es herrührt,

wenigstens auf diesem Bilde für alle Zukunft unverletzt bleiben werden.

Das denselben Gegenstand behandelnde grössere Gemälde, welches sich jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg[1]) befindet, ist ebenfalls ein Werk Bol's, weist jedoch, abgesehen von der geringeren Durchführung und Vollendung in coloristischer und technischer Beziehung, auch in Hinsicht der Composition des Gegenstandes auf eine frühere Entwickelungsstufe des Meisters.

Es ist eine interessante Studie, die Entwickelung dieser beiden Compositionen zu beobachten.

Auf dem Petersburger Bilde liegt der Mantel des Joseph auf dem vorderen, dem Beschauer zugekehrten Ende des Bettes, zu dessen Seite die Potiphar sitzt, und sie deutet mit der ausgestreckten rechten Hand und dem Zeigefinger derselben auf diesen Mantel, sodass derselbe gleichsam zum Hauptgegenstande des Bildes gemacht wird. Auf dem Berliner Bilde dagegen hat der Mantel zuerst zwar auch auf dem genannten Bettende gelegen,[2]) ist später aber von dem Meister übermalt worden und liegt jetzt zu den Füssen der Potiphar, welche auf denselben tritt; ihre Hand ist zwar in derselben Richtung ausgestreckt geblieben, der Zeigefinger aber zurückgezogen worden; — dafür weist nun der ausgestreckte Daumen derselben Hand auf den an der gegenüberliegenden Seite des Bettes stehenden Joseph. Hierdurch ist die Beziehung zwischen den dargestellten Persönlichkeiten energischer geworden und die Bedeutsamkeit der Physiognomien derselben ist erhöht. Der Ausdruck der Ge-

[1]) Kat. Nr. 794.

[2]) Dies ist besonders auf der Photographie des Bildes deutlich wahrnehmbar.

sichter und zum Theil die Bewegung der Personen ist durchdachter als auf dem Petersburger Bilde. In dem Ausdruck der Züge der Potiphar ist die Verlogenheit ihres Wesens der biblischen Erzählung entsprechend, geradezu unvergleichlich wiedergegeben.

Das Berliner Bild ist also nicht von Rembrandt, wie angenommen wurde, im Jahre 1654, sondern, wie die Bezeichnungen lehren, von Ferdinand Bol, und zwar etwa um die Mitte der siebziger Jahre des XVII. Jahrhunderts gemalt worden. —

Aus dem gleichen Grunde nun, der Herrn Dr. Bode bewog dieses vermeintlich unbezeichnete Bild zu verwandten, mit der Jahreszahl 1654 bezeichneten Bildern zu setzen, werden die betreffenden Werke, welche zweifellos von einer Meisterhand herrühren, nun für F. Bol in Anspruch genommen und logischerweise zumeist in dieselbe Zeit gesetzt werden müssen, in welcher das Bild von der Frau des Potiphar entstanden ist. In diese Zeit gehört also der herrliche überlebensgrosse Kopf eines Greises in der Königl. Galerie zu Dresden (Kat. Nr. 1319), wahrscheinlich auch der vornehme Pole, welchen Herr Dr. Bode als im Privatbesitz in Galizien angiebt und den er in das Jahr 1654 einreiht. Desgleichen zwei Bildnisse alter Frauen in der Ermitage zu St. Petersburg, daselbst als Rembrandt's Mutter bezeichnet, sowie verschiedene andere Portraits und Studienköpfe, sowohl dort als in anderen Galerien. (Die sogenannte Bathseba im Louvre, welche ebenfalls 1654 datirt und auch ein Werk Ferdinand Bol's ist, scheint mir dagegen aus verschiedenen Gründen mehrere Jahre früher entstanden zu sein als die Reihe der zuvorgenannten Bilder.)

An die betreffenden Werke, welche in den Jahren 1673 bis 1675 und später entstanden sein mögen, reihen sich

andere, welche als unmittelbare Vorstufen in dem Entwickelungsgange des Meisters angesehen werden müssen. Bevor dieselben jedoch näher besprochen werden, richten wir unsere Aufmerksamkeit auf das bereits genannte Bild im Museum v. d. Hoop.

Dieses Bild ist rechts unten mit dem Namen „Bbrandt" bezeichnet, welcher bisher fälschlich als „Rembrandt" gelesen worden ist. Hier hat man versucht den Namen Bol in Rembrandt überzuleiten. Die Silbe „brandt" ist auf der Photographie von Hanfstängl leicht als eine Fälschung zu erkennen. Obwohl der Hintergrund dieses Bildes durch Waschungen stark gelitten hat, lassen sich dennoch einige latente Bezeichnungen, z. B. über dem Bbrandt, erkennen, welche wiederzugeben ich jedoch verzichten muss, da mir weitaus der Raum fehlt, um alle die hunderte der aufgefundenen Namensinschriften zur Anschauung zu bringen.

Welche Begebenheit auf diesem Bilde auch dargestellt sein mag, es ist in den beiden Personen eine ganze Welt von Empfindungen zum Ausdruck gebracht worden: liebevolle Zärtlichkeit, gepaart mit verhaltenem Schmerz, Selbstbeherrschung, Qual ohne Thränen, stumme Resignation, Leid, Wehmuth, Liebe und Hoffnung, ein Moment höchster seelischer Spannung, eine Fülle schmelzender Gefühle, ein höchster Ausdruck deutschen Gemüthslebens, der den Beschauer mit zwingender Macht ergreift, — der höchste vielleicht, der in der Malerei jemals erreicht worden ist.

Nach Herrn Dr. Bode's Ansicht soll Rembrandt dieses Bild als eine seiner höchsten Meisterleistungen in seinen letzten Lebensjahren geschaffen haben. Ganz abgesehen davon, dass dieser geschätzte Kunstgelehrte damals, als er seine „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei", in den Jahren 1881—1882 etwa, zusammenfasste, diejenigen

der neuen Acten noch nicht kannte, welche von 1884 ab erschienen sind und die uns Rembrandt nicht nur als unproductiv, untüchtig und arbeitsscheu darstellen, sondern ihn auch als einen charakterlosen Wicht mit nur mangelhaft ausgebildetem Gemüthsleben erkennen und deshalb seine Autorschaft gerade an diesem Bilde unmöglich erscheinen lassen, würde ich mich auch aus anderen Gründen seiner Meinung nicht angeschlossen haben.

Dieses Bild, welches zu den herrlichsten Schöpfungen der Malerei zählt, kann nicht das Werk eines alternden und entkräfteten Künstlers gewesen sein, wie Rembrandt es war. — Es ist das ausgereifte Werk eines Herrschers im Bereiche seiner Kunst, der sich im Vollbesitze seiner Körper- und Geisteskräfte und besonders auch seines Sehvermögens befand.

Deshalb zähle ich dieses Bild nicht zu den letzten Werken Ferdinand Bol's, sondern bin vielmehr der Meinung, dass es noch vor dem jetzt in Berlin befindlichen Bilde „Joseph wird von Potiphar's Frau verklagt" entstanden ist. Die grandiose Spachtelbehandlung der Gewänder in dem Bilde im Museum van der Hoop ist allerdings frappirend kühn, die Malerei der Köpfe jedoch ist weit zurückhaltender, ist eingehend, intim, verschmolzen. Besonders sind Gesicht und Hände des jungen Mädchens, im Verhältnis zu später entstandenen Werken, sehr zart behandelt. Dagegen ist der Kopf der Potiphar trotz des viel kleineren Formates verhältnismässig breiter gemalt, während die Gewandung dieselbe Technik wie auf dem besprochenen grossen Bilde zeigt.[1])

[1]) Der herrliche Kopf eines Greises, der bereits genannt wurde, und z. B. das Portrait des sogenannten Sylvius können später entstanden

Ebenso wenig kann ich annehmen, dass das wunderbare Familienbild in Braunschweig, in welchem sich Bol wiederum als einen der grössesten Coloristen erweist, in seinen letzten Lebensjahren entstanden ist. Es steht in der Ausführung des Frauenkopfes und der Kindergesichter dem Bilde im Museum van der Hoop sehr nahe und wird also ungefähr in gleicher Zeit mit demselben geschaffen worden sein.

Latente Bezeichnungen F. Bol's sind auch auf diesem Bilde vorhanden, man untersuche nur den Hintergrund rechts, in der Höhe des Oberarmes und der Schulter der Dame und betrachte dann die prätentiöse Fälschung des Bildes auf Rembrandt's Namen nebst dem auf diese Inschrift weisenden Pfeil, der durch das f, welches „fecit" bedeuten soll, gestrichen ist. Dieser Name steht deutlich und schwarz auf einer hellgewaschenen Stelle.

Wenn bei Abnahme des alten Lackes sich die Farbe an der betreffenden Stelle so stark auflöste, so kann doch unmöglich ein von früher her darauf stehender Name so deutlich und klar stehen geblieben sein. Bei der üblen Behandlung, welche so viele der schönsten Werke im Laufe der Zeit erfahren haben, konnten sich eben nur die auf dem Grunde der Leinwand stehenden oder die in Deckfarbe eingekratzten Bezeichnungen erhalten. — Manches Monogramm des Meisters ist dennoch theilweise zerstört worden. Zum Glück aber zeichnete er sich so wenig auffallend und so unvergänglich, als dies überhaupt möglich ist, so dass Fälschungen neueren oder ältesten Datums daneben sofort als solche erkannt werden müssen, nachdem seine echten Bezeichnungen erst allgemein bekannt sein werden.

---

sein als das Bild der Potiphar, nicht aber jenes Werk im Museum van der Hoop.

Der grosse Künstler aber, der sich von dem „Traum Jacob's“ und dem „Opfer Salomo's“ von 1658 stetig fortschreitend zu der höchsten Ausbildung der Coloristik und malerischen Technik, die wir in den genannten Bildern bewunderten, entwickelte, muss nothwendigerweise eine grosse Anzahl von Portraits und Historienbildern gemalt haben, welche als Vor- und Zwischenstufen zu diesen fünf Bildern dienten. Hier wird es verständlich, dass der gedanken- und gemüthstiefe Schöpfer des „Traumes Jacob's“ thatsächlich sehr wohl im Stande gewesen ist der biblischen Verheissung, welche er in diesem Bilde mit intuitivem Blick darstellte, auch die Erfüllung nachfolgen zu lassen.

In dem Bilde des „Simeon im Tempel“ im Haag, welches ebenfalls Bol's Bezeichnungen an sich trägt, ist der Dank gegen Gott für den von ihm in die Welt gesendeten Heiland in der Gestalt des Simeon zu ergreifendem Ausdruck gelangt. Dieses Bild ist in jeder Hinsicht, wie bereits bemerkt, nicht als das Werk eines jugendlichen, wenn auch noch so genialen Künstlers anzusehen, sondern nothwendig als dasjenige eines gereiften Mannes. Die Gedanken Koloff's hierüber habe ich bereits in der Kritik des vermeintlichen „Entwickelungsganges Rembrandt's“ wiedergegeben.

Der Künstler, der dieses Bild malte, musste in sich bereits völlig geklärt und ausgereift sein, um die begeisterte, reine Freude eines alten Mannes, der seine Lebenshoffnungen in dem Augenblicke verwirklicht sieht, in welchem er den zukünftigen Welterlöser erblickt und in seine Arme schliesst, nachempfinden und ausdrücken zu können. Nur darum kann dieses Bild so wahr sein und dem Momente der Handlung so völlig entsprechen, dass es nicht nur durch die Gewalt seines Helldunkels, sondern auch durch den Gesichtsausdruck und die in der ganzen Gestalt des Simeon

zum Ausdruck gekommene freudige Erschütterung den Beschauer mitergreift und in eine ernste, ja andächtige Stimmung versetzt.

Dieses Bild, welches aus dem „Entwicklungsgang Rembrandt's" im Jahre 1631 geradezu herausfällt, ist, wie die Bezeichnungen lehren, ein Werk Ferdinand Bol's, und zwar mindestens aus den Jahren 1656—1660. Leider habe ich eine Jahreszahl nicht finden können. Bol's officielles Zeichen ist wie gewöhnlich abgewaschen, andere Bezeichnungen sind jedoch noch vorhanden.[1])

Von zwei anderen Werken, welche mit dem oben genannten Bilde gleichsam zu der Introduction der Erfüllung der biblischen Verheissung gehören, lege ich aufgefundene Bezeichnungen vor: von der „Anbetung der Könige" im Buckingham Palace und von der „heiligen Familie" in der Ermitage zu St. Petersburg.

Die betreffenden Bezeichnungen sind unter **Nr. 13** und **14** wiedergegeben.

Indem Bol des Weiteren dem Leben des verheissenen Heilandes der Welt nachgeht, stellt er Gleichnisse dar, deren sich Christus als religiöser und ethischer Lehrer der Menschheit bediente. Wie z. B. in seiner Darstellung des Gleichnisses der „Arbeiter im Weinberge".[2])

In seiner „Ehebrecherin vor Christus"[3]) stellt Ferdinand Bol den liebenden, vergebenden Welterlöser dar, der sich auch von dem Schuldbeladenen nicht abwendet.

---

[1]) Ein in die nasse Farbe gezeichneter Namenszug findet sich auf dem Teppich, auf welchem der Simeon kniet.

[2]) In der Ermitage zu St. Petersburg, Kat. Nr. 798.

[3]) In der National-Galerie zu London, Kat. Nr. 45.

In dem Bilde „Christus erscheint der Maria Magdalena am Grabe“[1]) zeigt Bol den Heiland, nachdem dieser die eigenen Leiden überstanden und aus dem Grabesschlaf erstanden ist, im Lichte des goldigen Morgenscheines. Dieses wunderbare Bild galt selbstverständlich bisher als ein Werk Rembrandt's, und das um so mehr, als ein Gedicht von de Decker vorhanden ist, welches sich auf ein Bild Rembrandt's bezog, das den gleichen Gegenstand behandelte. Ich lasse hier das Gedicht de Decker's in wörtlicher Uebersetzung folgen:

„Auf die Abbildung von dem auferstandenen Christus,

gemalt durch den sehr vortrefflichen Rembrandt von Rhyn.

Wenn ich die Geschichte lese, die uns bei dem heiligen Johannes beschrieben ist,
Und dazu das kunstreiche Gemälde sehe,
Wo (denk' ich dann) wurde der Feder jemals so nett vom Pinsel gefolgt,
Oder todte Farbe so nahe gebracht ans Leben?
Es scheint, dass Christus sagt: Maria, zittre nicht,
Ich bin's, der Tod hat an deinem Herrn keinen Theil.
Sie, solches glaubend, aber noch nicht ganz,
Scheint zwischen Freude und Betrübniss, Furcht und Hoffnung zu schweben.
Der Grabesfelsen, nach der Kunst hoch in die Luft geleitet,
Und reich an Schatten, giebt auch eine Majestät
All dem Rest des Werkes. — Eure meisterlichen Striche,
Freund Rembrandt, habe ich zuerst längs der Leinwand gehen sehen,
Darum musste meine Feder etwas reimen von Eurem begabten Pinsel
Und rühmend von Euren Farben sprechen.“

In diesem Gedichte sagt de Decker, dass die Worte des Johannes-Evangeliums der Auffassung des Rem-

[1]) Galerie des Buckingham Palace zu London.

brandt'schen Bildes zu Grunde gelegen haben. Es ist also nöthig, dem Text des Johannes-Evangeliums genau zu folgen. Darnach ist Maria an einem Sabbather sehr frühe, da es noch dunkel war, zum Grabe Christi gegangen und hat gesehen, dass der Stein abgewälzt war. Nun läuft sie eilig zu den Aposteln Petrus und Johannes und spricht zu diesen: „Sie haben den Herrn weggenommen aus dem Grabe und wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben." Darauf begleiteten sie beide Jünger zu dem Grabe, gingen hinein und fanden Christus nicht, und die Jünger gingen fort. Maria Magdalena aber blieb zurück und weinte draussen. „Als sie nun weinete, kuckte sie in das Grab und siehet zween Engel in weissen Kleidern sitzen, einen zu den Häupten, den anderen zu den Füssen, da sie den Leichnam Jesu hingelegt hatten.

Und dieselben sprachen zu ihr: Weib, was weinest Du? sie spricht zu ihnen: Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiss nicht, wo sie ihn hingelegt haben.

Und als sie das sagte, wandte sie sich zurück und siehet Jesum stehen und weiss nicht, dass es Jesus ist.

Spricht Jesus zu ihr: Weib, was weinest Du, wen suchest Du? — Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast Du ihn weggetragen, so sage mir, wo hast Du ihn hingelegt? so will ich ihn holen.

Spricht Jesus zu ihr: „Maria"! — da wandte sie sich um und spricht zu ihm: Rabbuni!

Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater. Gehe aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott."

In dieser einfachen, schönen Erzählung ist von einem Zittern der Maria Magdalena, von einem Schweben zwischen Freude und Betrübniss, zwischen Furcht und Hoffnung, von dem de Decker sagt, überhaupt nicht die Rede.

Bezüglich des Wiedersehens sind im Ev. Joh. nur zwei Stadien der Handlung geschildert, — das erste, in welchem Magdalena ihren Herrn zwar sieht, denselben aber, in ihren Schmerz versunken, auch bei seiner Frage noch nicht erkennt, sondern für den Gärtner hält, und das zweite, in dem sie. durch den Klang ihres Namens im innersten Herzen getroffen, ihn nunmehr sofort erkennend ausruft: Rabbuni!

Der auf dem Bilde im Buckingham Palace dargestellte Moment ist derjenige, in welchem die Maria Magdalena aus ihrem Weinen heraus, vielleicht durch ein Geräusch dazu veranlasst, sich umwendet und in Christus den Gärtner zu erblicken glaubt, als welcher er auf dem Bilde, um die Illusion der Maria glaubhaft zu machen, durch Spaten und Gartenhut gekennzeichnet ist. Sie ist durch die unvermuthete Anwesenheit dieses Mannes überrascht und blickt mit kummervoller Miene zu ihm auf.

Jesus spricht auch noch nicht zu ihr, sondern steht abgewendet ruhig neben ihr; auf dem Gesichte der Maria aber ist noch keine Freude und Hoffnung in den Ausdruck ihres Schmerzes gemischt, als ob sie „glaube, aber noch nicht ganz." Es hat also in dieser Darstellung ein Schwanken der Maria zwischen Freude und Betrübniss, zwischen Furcht und Hoffnung noch gar nicht begonnen.

Der auf diesem Bilde zur Anschauung gebrachte erste Moment des Wiedersehens („Und als sie das sagte, wandte sie sich zurück und siehet Jesum stehen und weiss nicht, dass es Jesus ist"), da ihr Christus noch als ein

Fremder erscheint, stimmt mit der Beschreibung, die in dem Gedichte de Decker's enthalten ist, nicht überein. Es kann also schon aus diesem Grunde das im Buckingham Palace befindliche Bild dasjenige nicht sein, welches de Decker besungen hat.

Der Moment des Erkennens, welcher im Ev. Joh. geschildert ist, folgt unmittelbar, nachdem Christus ihren Namen genannt hat: Maria erkennt ihren Herrn bei dem Klange ihres Namens sogleich und zweifellos, sie ruft Rabbuni (mein Meister oder Herr) und will offenbar seine Kniee umfassen; — er aber spricht abwehrend: „Rühre mich nicht an!" — Auch dieser zweite Moment, der in dem Bilde in Braunschweig, „Christus der Maria Magdalena erscheinend", zur Darstellung gekommen ist, wird von de Decker nicht geschildert.

Er legt übrigens in seinem Gedichte dem auferstandenen Christus Worte in den Mund, welche in dem Johannes-Evangelium thatsächlich nicht vorkommen, wohl um Rembrandt's Auffassung der biblischen Erzählung zu schildern, nach welcher Christus durch freundliche Zusprache die erschreckte Magdalena zu beruhigen und ihr den Zweifel an seiner Person zu nehmen sucht. Solch' eine Auffassung würde aber ganz andere Stellungen der Personen bedingen und ergeben, als dieselben für die genannten Bilder thatsächlich gewählt worden sind.

Es scheint sonach, dass bei der Rembrandt-de Deckerschen Auffassung die Erzählungen der Evangelisten Mathäus und Johannes mit einander vermischt und theilweise verwechselt worden sind: denn in dem Ev. Math. spricht Christus thatsächlich zu den „mit Furcht und grosser Freude" vom Grabe kommenden Frauen beruhigend: „Fürchtet Euch nicht!" —

Hierzu kommt, dass nächst den dargestellten Personen hauptsächlich der tiefe Schatten des Bildes auf de Decker einen grossen Eindruck gemacht hat, welcher, wie er sagt, dem Rest des Werkes Majestät verleihe.

Auf dem Bilde im Buckingham Palace aber ist es vielmehr das Licht, welches demselben die Stimmung giebt und das den Beschauer zuerst und nachhaltig ergreift.

Es ist das goldige, freudige Morgenlicht, das verklärend einen neuen Tag verkündigt, — den Tag, an dem die Engel sangen: „Christ ist erstanden! Freude dem Sterblichen!“ . . . im Gegensatz gedacht zu dem Verlöschen des Himmelslichtes an jenem Tage, da der Herr sein Haupt neigte und verschied.

Von de Decker ist aber auch nicht das erhabene Düster gemeint, aus welchem die hellleuchtende Gestalt des Auferstandenen hervortritt, — nicht der Gegensatz von dem Dunkel der Vergangenheit zu dem Lichte des neuen geistigen Tages, — welche Auffassung dem Bilde in Braunschweig zu Grunde liegt. De Decker's Schilderung passt auf beide Darstellungen nicht. Und was das Bild im Buckingham Palace anlangt, so erwähnt er auch die Engel nicht, welche in lichten Gewändern auf dem Grabesrande sitzen. Rembrandt's Bild also, auf welches sich die Verse de Decker's beziehen, muss wohl, da ein drittes holländisches Bild dieses Gegenstandes meines Wissens nirgend genannt wird, als verloren gegangen betrachtet werden, gleich einer grösseren Anzahl anderer Rembrandt'scher Bilder, die in dem Inventar von 1656 oder von Zeitgenossen genannt werden und die man bisher nirgend hat auffinden können.[1])

[1]) Von den in dem Inventar von 1656 angeführten Oelbildern Rembrandt's sind allein mindestens 24 verloren gegangen.

Man könnte mir vielleicht erwidern, dass die Auffassung de Decker's der Darstellung Rembrandt's nicht entsprechend gewesen sei. Der Umstand aber, dass de Decker nach seiner Angabe dieses Bild bei Rembrandt hat entstehen sehen und bei dieser Gelegenheit doch sicherlich mit dem Autor über die dem Bilde zu Grunde liegende Auffassung gesprochen haben wird, lässt den Schluss zu, dass die Beschreibung des Bildes völlig in Rembrandt's Sinne von de Decker abgefasst worden ist.

Ich habe bereits in der Kritik des für Rembrandt zurecht gemachten Entwickelungsganges angedeutet, dass das Bild im Buckingham Palace bezüglich der vollendeten Technik und ganz besonders in der Behandlung der Luft mit der „Landschaft mit den Ruinen" in Cassel auf's nächste verwandt, ja identisch ist. Die Bilder müssen darum von demselben Künstler in kurzer Zeitfolge nach einander, sowie in der Zeit hoher Meisterschaft, vielleicht Mitte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts, geschaffen worden sein.

Das besprochene Bild in Braunschweig ist in der Technik noch weniger kühn und darum vor jene beiden anderen Bilder zu setzen; es mag etwas später als „Jacob's Traum" und vor dem „Opfer Salomo's", also vor 1658 gemalt worden sein.

Aber auch aus rein geistigen, in dem Verhältniss der productiven Phantasie des Künstlers zu dem dargestellten Gegenstande liegenden Gründen scheint es einleuchtend, dass der Künstler, welcher die Erzählung des Joh.-Evangeliums zur Darstellung brachte, zunächst den Hauptmoment dieser Erzählung wiedergab, — nämlich den Augenblick des Wiedererkennens und des Ausrufes: „Rühre mich nicht an!"

Die zweite Darstellung dagegen, welche derselben Erzählung entnommen ist, ging mehr aus der Vertiefung

in den Gang der Erzählung hervor, indem der Künstler bei nochmaliger Behandlung derselben sich in seiner Darstellung nicht wiederholen wollte.

Die weniger dramatische Darstellung im Buckingham Palace ist auch deshalb als die spätere anzusehen.

Das Gesicht der Maria Magdalena zeigt auf dem Bilde in Braunschweig einen innigeren Gesichtsausdruck als auf demjenigen im Buckingham Palace. Der Grund hiervon liegt indessen nicht, wie man meinen könnte, in der bei dem Künstler in verschiedenen Lebensepochen etwa ungleichen Beherrschung des seelischen Ausdruckes, sondern ist ein natürliches Ergebniss der beiden verschiedenen Momente; denn jedes der beiden Bilder ist der Wahl des Stoffes entsprechend bis in die Details intuitiv durchdrungen von dem Geist und Gemüth ihres Autors. Man betrachte z. B. auf dem Braunschweiger Bilde, wie Christus vor der sich niederwerfenden Magdalena, welche seine Knie umfassen will, durch eine Seitwärtsbewegung der Hüfte zurückweicht. Auf diesem Bilde ist die höchste seelische Ekstase der Magdalena geschildert: weinende Freude, begeistertes Entzücken; — auf der zweiten Darstellung dagegen konnte, der Sache entsprechend, diese Fülle des freudigen Empfindens nicht gegeben werden, denn hier ist Magdalena noch beängstigt, ja verstört durch ihren Schmerz, es bereitet sich erst die Frage in ihr vor: „Herr, hast du ihn weggenommen?“, welche sie alsdann an den vermeintlichen Gärtner richtet.

Der Ausdruck ist in beiden Darstellungen der Magdalena gleich wahr, gleich intim, nur in Braunschweig schmelzender, rein hingebend weiblich, in seliger Entzückung und freilich darum auch in entzückender Seligkeit und dem Beschauer deshalb angenehmer, weil hier jede schmerzliche Spannung aufgehoben ist.

Auf dem anderen Bilde qualvoller Schmerz der Ungewissheit, was mit dem Leibe des Angebetenen geschehen sei. Hier beseligende Gewissheit, dass er lebt und ihr nahe ist, — keine Spur aber von Furcht oder Schreck. — Wirkt das Braunschweiger Bild auf das Gemüth des Beschauers zumeist durch den Gefühlsausdruck der Personen, so wirkt jenes im Buckingham Palace jedoch nicht minder ergreifend durch die gewaltige Wucht der Lichtstimmung, durch die herrliche Morgenfeier der Natur. Ist auch Magdalena noch in Schmerz und Ungewissheit, — die freudigen Mienen der auf dem Grabesrand sitzenden Engel verkündigen uns den Sieg des Lebens, und die ganze Natur jubelt dem Auferstandenen entgegen.[1])

Nachdem durch die aufgefundenen Namensinschriften Ferdinand Bol's an mehreren der angeführten Bilder nachgewiesen worden ist, dass er und nicht Rembrandt der Urheber derselben gewesen ist, so wird uns nunmehr bewusst, dass das Urtheil Sandrart's über Rembrandt: „dieser fülle um zu verdecken, was dem Horizont zuwider, den Hintergrund mit Finsterschwarz aus", dem Meister dieser Bilder niemals gegolten hat, und dass ebenso Vondel nicht mit Bezug auf diese Bilder behauptet haben kann, es gäbe auch Söhne der Düsterniss, die wie eine Nachteule sich in das Dunkel verkriechen. Hätte Vondel Rembrandt als den Meister dieser und anderer herrlicher Gemälde gekannt, so würde er in dem Loblied auf eine Venus, die Phil. Koninck gemalt hatte, nicht im Gegensatz zu Rembrandt's Malerei hervorgehoben haben, dass Phil. Koninck nicht Schemen und Schatten male, sondern durch die Klarheit seiner

[1]) Eine Bezeichnung F. Bol's von diesem Bilde folgt unter **Nr. 15.**

Farben das Leben selbst wiedergebe, so dass seine schlafende Venus nicht aussehe wie gemalt, sondern wie von Fleisch und Blut.

Wenn Houbraken im Anschluss an dieses Gedicht sagt, Rembrandt habe es nicht widerstrebt, wenn er seine Figuren im Vordergrunde seiner Bilder in den hellen Tag gestellt hatte, den Hintergrund wider die Natur in düstere Nacht zu verwandeln, so kann er unmöglich dabei an solche Bilder wie an dasjenige im Buckingham Palace befindliche, das den auferstandenen Christus im Lichte des strahlenden Morgenscheines darstellt, oder an die Darstellung der Arbeiter im Weinberge, oder der heiligen Familien, wo ein dunkler Thoreingang oder eine dämmerige Stube als Hintergrund dient, gedacht haben. Er muss vielmehr Bilder gekannt haben, welche unmotivirte Gegensätze von Licht und Dunkel, die der Natur widerstrebten, aufwiesen. Hätte Rembrandt aber Nachtstücke gemalt, so würden dieselben von Houbraken als solche erkannt worden sein, da er ja die Nachtstücke Aart v. d. Neer's kannte und Honthorst und seine Beleuchtungseffecte lobt. Männer aber wie Sandrart, und besonders Vondel, waren erst recht nicht so urtheilslos und beschränkt, dass sie ein Nachtstück, wie dasjenige in Braunschweig, wo Christus der Maria Magdalena am Abend des Sabbaths erscheint, wie dies im Ev. Mathäi mitgetheilt wird, als solches nicht angesehen und weder bemerkt noch begriffen haben würden, dass das Licht in diesem Bilde von dem Auferstandenen ausgeht.

War der Gedanke, von Christus das Licht ausgehen zu lassen, doch nicht neu. Diesen drei Kritikern war sicherlich mindestens eine Nachbildung von Correggio's „Heiliger Nacht" bekannt. Houbraken, wenn er keine Nachbildung dieses Bildes gesehen, hatte, wie man aus seinem Buche ersieht,

Sandrart's „Teutsche Akademie“ gelesen, in welcher dieser das Bild Correggio's schildert und seine Bewunderung darüber ausspricht. Ferner erwähnt Sandrart auch den „Betenden Christus“, der am Oelberge niedergesunken ist und dem in dunkler Nacht ein leuchtender Engel erscheint. Wenn Sandrart Correggio's Kunst lobt und gerade dessen Malerei als solche bewundert, die doch ebenfalls Helldunkelmalerei war, — warum sollte er Rembrandt's Helldunkel, das, wenn er jene vorzüglichen Bilder des auferstandenen Christus gemalt hätte, viel leuchtender und klarer in den Schatten gehalten war, verworfen und diese goldigklaren Töne für „Finsterschwarz“ angesehen haben?! Und auch Houbraken würde diese Schattentöne nicht als ein „abscheuliches Schwarz“ bezeichnen. Vondel aber, der schöne, blühende Farben und ein goldiges Helldunkel liebte, würde sich der Farbenfreudigkeit, welche in den besprochenen drei Bildern, der „Judenbraut“, dem Familienbilde in Braunschweig und „Joseph wird von Potiphar's Frau verklagt“, zum Ausdruck gekommen ist, nicht haben verschliessen können und ebenso wenig der Schönheit und dem hohen künstlerischen Werthe solcher Bilder, welche als jenen dreien vorausgegangene Werke desselben Meisters mit Recht genannt werden. Wenn Vondel auch nur eines jener Bilder kannte (und die Potiphar soll ja i. J. 1654 gemalt worden sein), so musste er sich sagen, dass Holland niemals einen grösseren Coloristen als den Meister dieser Bilder gehabt hatte. — Für diesen grossen Meister kann man die Worte Kolloff's, welche dem vermeintlichen Farbengenie Rembrandt's galten, mit Recht in Anspruch nehmen: „Vor seinen Augen erglänzt alles in Brillantfeuer oder spielt wie ein Pfauenschweif; alle Nüancen des Prismas schimmern in seinen Wimpern, und alle Farbenlichter, die durch die Natur

schiessen, sind in seinen Bildern aufgehascht. Man kann sehr wohl die Wirkung seiner Gemälde mit der Wirkung eines Haufens Preciosen vergleichen: seine Farben funkeln und glänzen wie Edelsteine etc.“ — —

So sah Kolloff, — so sehen wir diese Bilder noch, und diese Wirkung bringen sie hervor, nachdem seit ihrem Entstehen mehr denn 200 Jahre verflossen sind und die Farben entweder durch den gedunkelten alten Lack in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden oder bei ungeschickter Abnahme desselben von ihrem ursprünglichen Glanze noch mehr eingebüsst haben.

Wie anders müssen diese Bilder geglüht und geleuchtet, Auge, Herz und Gemüth erfreut und gefesselt haben, als sie damals frisch aus der Hand des Meisters hervorgegangen waren! — Und über solche Wunder der Farbe, die zugleich alle Tiefen der menschlichen Empfindung in den dargestellten Personen ausdrückten und sich direct an die Herzen der Menschen wandten, sollte die Zeit, in der sie entstanden sind, entstehen konnten, — nur abfällige Urtheile, für sie sollten gerade die bedeutendsten Männer jener Zeit und Nation kein Gefühl, kein Verständniss gehabt haben? Im Hinblick auf die geistesklare Zeit Hollands, in welcher diese Bilder entstanden sind, die gerade von den tiefreligiösen Empfindungen durchdrungen war, welche in den betreffenden biblischen Historienbildern zum Ausdruck gelangten, muss dies völlig unglaublich erscheinen.

Daher muss constatirt werden, dass die Urtheile, welche die Zeitgenossen über Rembrandt's Malereien fällten, diese Bilder, so wie alle diejenigen, welche mit denselben in Zusammenhang stehen und von derselben Meisterhand geschaffen wurden, nichts angehen.

Ebenso wenig werden dieselben von dem Urtheile Hoogstraten's getroffen, welcher behauptet, Rembrandt habe nichts von Perspective verstanden, und seine Bilder hätten deshalb den Spott von Lehrlingen, geschweige denn von Meistern erregt.

Man betrachte nur die hohen, weiten Tempelhallen, in welchen Christus steht, als die Ehebrecherin vor ihn gebracht wird. — Hat der Meister, der dieses Bild malte, nichts von Perspective verstanden? oder hat er in dem Bilde seines Auferstandenen im Buckingham Palace so sehr gegen diese Regeln verstossen, dass ihn Jemand darum zu verspotten vermocht hätte?! Selbst in unserer anspruchsvollen Zeit werden diese Bilder vielmehr als Meisterwerke ersten Ranges bewundert.

Thatsächlich hat F. Bol's Perspective ebenso wenig wie sein Helldunkel und seine Formengebung bei seinen Zeitgenossen Anstoss erregt. Ist doch sogar ein Adrian von Ostade der Hässlichkeit seiner Gestalten wegen von seinen Zeitgenossen nicht verspottet worden. Pieter de Hooch, Nicolaus Maes und Ger. Dou, die doch auch Helldunkelmaler waren, sind ihrer Farbe und dieses Helldunkels wegen nie herabgesetzt worden.

Alle diese Maler waren geschätzt, und besonders Dou wurde hoch bezahlt.

Nur für die Malereien Rembrandt's, der in neuester Zeit allgemein für den grössesten Meister Hollands gehalten wurde, und der demnach auch jene herrlichen Bilder, mit denen er die Leistungen der genannten Meister weit übertraf, gemalt haben müsste, die leuchtender sind als die schönen Bilder Pieter de Hooch's, klarer und bedeutender als die Werke Dou's, farbenprächtiger als die Bilder von

Nic. Maes, — sollten die Holländer jener Zeit absolut blind gewesen sein?

Den Meister, der sich in dem Bilde der „Judenbraut" zu einziger Höhe erhob, sollte Pels beklagt haben, dass er sich verirrt und auf Abwege gerathen sei, dass er die Erwartungen, welche man von ihm hegte, nicht erfüllt hätte?! Der Vorwurf, den Pels dem Rembrandt in Betreff der Formenauffassung weiblicher Gestalten macht, kann doch z. B. auf die sogenannte „Danaë" in der Ermitage zu St. Petersburg (Kat. Nr. 802) und auf die „Bathseba" im Louvre (Kat. der Salle la Caze Nr. 96) unmöglich Anwendung finden. In Amsterdam sind schönere Frauengestalten nie gemalt worden. — Die meisten der fettleibigen Antwerpenerinnen, die dem grossen Rubens zu Modellen dienten, sind wahrlich nicht poetischer aufgefasst und herrlicher in Farbe gesetzt worden. Es dürfte in Amsterdam überhaupt schwer gewesen sein, ein schöneres Modell zu finden, als dasjenige war, welches sich Ferdinand Bol zu der sogenannten „Bathseba"[1]) ausgewählt hatte, — die übrigens als Esther gedacht sein dürfte, die für den König Ahasverus geschmückt wird.

Das grosse Bild der „Danaë" in St. Petersburg steht mit dem kleinen Bilde F. Bol's in der Galerie von Braunschweig, „Tobias wird durch Raguel zu dessen Tochter Sarah geführt",[2]) in allerinnigster Beziehung. Das grosse Gemälde ist jedoch später von ihm gemalt worden. Zu dem grossen Bilde hat ihm anstatt einer Frau (wie auf dem kleinen Bilde) ein junges Mädchen mit schöneren Körperformen als Modell gedient. Lage und Bewegung der beiden

[1]) Im Louvre, Salle la Caze.

[2]) Kat. Nr. 525.

weiblichen Figuren sind fast ganz dieselben, das Beiwerk sehr ähnlich. Auf dem kleineren Bilde ist an dem oberen Ende der Bettstelle nur der Kopf des Amor wiedergegeben worden, während auf dem grossen Gemälde der Liebesgott in ganzer Gestalt als gefesselt dargestellt worden ist. Das Bettzeug mit den breiten Seidenstreifen ist auf beiden Bildern dasselbe. Von dem Betthimmel sind in Petersburg nur die Vorhänge zu sehen.

Von den betreffenden Frauengestalten der genannten drei Bilder ist anzunehmen, dass sie Pels weit eher Entzücken als Abscheu eingeflösst haben würden.

Aber auch die „Badende" in der National-Gallery zu London,[1]) ein spätes Werk, das in der Zeit entstanden ist, in welcher die „Potiphar" (in Berlin) gemalt wurde, — würde Pels für kein Torf- oder Waschweib angesehen haben, und auch an der „Susanna" im Haag, mit dem leuchtenden, prächtig gemalten Fleisch, der schimmernden Haut, würde dieser Holländer gewiss noch Geschmack gefunden haben — der weiblichen Portraits nicht zu vergessen, die mit frauenhafter Würde, Anmuth und Liebreiz ausgestattet sind. — Seien es alte, ehrwürdige Matronen, die manches Leid erfahren haben und die mancher Schicksalsschlag getroffen hat — reichte ihre Jugendzeit doch in die schweren und sorgenvollen Kriegsjahre im ersten Viertel des Jahrhunderts zurück —, er weiss ihren Zügen einen milden Glanz zu verleihen, dass man den Eindruck gewinnt, als seien sie versöhnt mit ihrem Geschick.

Freundlich und klar schauen die blühenden jungen Frauen ins Leben, blicken lieblich-schalkhaft oder klug und

[1]) Kat. Nr. 54.

ernst auf den Beschauer. Ihre würdige Haltung ist der natürliche Ausdruck ihrer Ehrbarkeit und ihres weiblichen Selbstgefühls. Es ist dies eine Auffassung des weiblichen Gemüthslebens, die nur ein innerlich nobler Mann zu erfassen und wiederzugeben im Stande ist und die wir eben deshalb einem Manne wie Rembrandt nicht zutrauen können, der, wie nach seinem Verhalten der Hendrickje gegenüber geschlossen werden muss, kein Verständniss für das weibliche Seelenleben hatte.

Das Bildniss einer alten Dame, augenscheinlich aus vornehmen Hause, in der Ermitage zu St. Petersburg, welche in einem Lehnstuhl sitzt und in einem grossen Buche gelesen hat, das auf ihren Knien liegt, — worauf das Augenglas deutet, welches sie noch in der rechten Hand hält, die auf dem Buche ruht, — ein Bildniss, das als ein Werk unseres Meisters bereits in Cap. III erwähnt wurde, gehört jedoch einem früheren Jahre an, als die auf dem Bilde befindliche Jahreszahl (1650) angiebt. Dieser Schluss erscheint berechtigt, wenn wir dieses Einzelportrait mit dem im Jahre 1649 für das Leprozenhuis gemalten Portraitstück vergleichen.

Der geistige Ausdruck ist dem Meister bei dem in Petersburg befindlichen Portrait bereits vorzüglich gelungen.

Wie klug blicken die dunklen Augen und wie anziehend wirken die feinen Züge dieses Frauenkopfes. In der Technik erinnert der Kopf an de Keyser, besonders in der Modellirung der Wangen und der eigenthümlichen Markirung des Jochbeines.

Die übrigen Frauenportraits Bol's in der Ermitage sind, der späteren Zeit entsprechend, weicher und verschmolzener gemalt, wärmer im Ton, vorzüglicher im Helldunkel, aber

sie übertreffen dieses Portrait nicht an seelischem Gehalt. Ueber die Züge desselben breitet sich bei Energie des Willens der Schimmer innerster Seelengüte.

Ungemein ansprechend ist auch das Portrait einer alten Frau aus einfacherem Stande, Kat. Nr. 805, aus Bol's später Zeit, in der Technik mit der Potiphar und der Badenden in der National-Gallery in London ganz verwandt (es wird also wohl bereits nach 1670 entstanden sein). Gern würde ich die Bol'schen Bezeichnungen verschiedener Frauenportraits aus dieser Galerie bringen, wenn es mir Zeit und Raum jetzt gestatteten.

Ich beschränke mich diesmal darauf, eine Bezeichnung von dem Bildniss einer jungen Frau aus dem Besitze der Ermitage, Kat. Nr. 819, wiederzugeben. (Im Anhang unter **Nr. 16.**) Diese Bezeichnung ist augenblicklich für uns wichtiger als diejenigen, welche sich auf den Portraits alter Damen daselbst vorfinden, weil diese Bildnisse zum grossen Theil in Folge der engverwandten Technik (der gleichen Handschrift) durch die für F. Bol bereits festgestellten Historienbilder von dem „oeuvre Rembrandt's" ausgeschieden und in das Lebenswerk unseres Künstlers eingereiht werden.

Das letztgenannte Frauenportrait gehört einer anderen Epoche des Meisters an als jene zum Theil markig und breit gemalten Köpfe alter Frauen, welche durch das in gleicher Technik gehaltene Bild der Berliner Königl. Gal. „Joseph wird von Potiphar's Frau verklagt" für F. Bol festgestellt werden.

Dieses Portrait leitet uns zu einer Reihe jugendlicher Frauenportraits über, welche in gleicher Farbenbehandlung gemalt sind und durch welche F. Bol die etwas porös gewordene Gesichtshaut junger Frauen, welche nicht mehr in

erster Jugendblüthe stehen, wiederzugeben weiss. — Zu den vornehmsten Bildnissen dieser Gruppe gehören die sogenannte „Saskia" in Cassel,[1]) die junge Dame im Louvre, Salon carré (Kat. Nr. 419), die junge Frau mit der Nelke in Cassel, die sogenannte „Saskia" in der Berliner Galerie und andere vorzügliche Portraits.

Den Bildnissen jugendlicher Frauen, welche den genannten Galerien zu höchstem Schmuck gereichen, schliessen sich vorzügliche Bildnisse junger Männer an, welche in sehr verwandter Art gemalt sind. So z. B. das Bild des sogenannten „Coppenol" in Cassel (Kat. Nr. 358),[2]) des Poeten „Jan Krul" daselbst (Kat. Nr. 351); ebenso das etwas kräftiger gemalte Studienbild oder Portrait eines jungen Kriegers in der Sturmhaube (Kat. Nr. 357); in gleicher Art ist jedoch auch der Kopf des Greises mit der Glatze in derselben Galerie (Kat. Nr. 365) behandelt. In die Reihe dieser Portraits gehört aber auch das grandios aufgefasste Bildniss eines polnischen Magnaten in der Ermitage zu St. Petersburg (Kat. Nr. 811). Hier ist die Technik allerdings gewaltiger, die Farbe mehr geharkt als gestrichen, um das wetterharte Gesicht in seiner rauhen Männlichkeit so charakteristisch als möglich wiederzugeben.

Alle diese Bilder tragen zum Theil noch mehrfach Ferdinand Bol's latente Bezeichnungen.

Es ist eine Bemühung von mehr als hundert Jahren gewesen, die besten Bilder Ferdinand Bol's herauszusuchen, in den Rembrandt-Begriff einzureihen, zu bezeichnen, zu gruppiren, kunsthistorisch zu verarbeiten und zuletzt die Autorschaft Rembrandt's scheinbar nachzuweisen. Es kann

[1]) Eine Bezeichnung s. **Nr. 16a.**

[2]) Eine Bezeichnung unter **Nr. 8** wiedergegeben.

darum nicht Wunder nehmen, wenn durch Nachweisung des Gegentheils an einigen dieser Bilder, und besonders der vortrefflichsten Werke, dem Rembrandt consequentermaassen alle höchstbedeutenden und auch fast alle anderen abgesprochen und dem Malwerke F. Bol's wieder zugeführt werden.

Die dem „oeuvre Rembrandt's" durch lange Sondirung seitens vieler Gelehrten zugewiesenen Bilder gehören thatsächlich fast alle ein und demselben Meister an, und es wäre eine Ueberhebung, zu meinen, dass viele unzugehörige in demselben belassen worden wären.

Das eben machte meine Forschung und Nachweisung von Anfang an so unendlich schwierig und für meine Person so verantwortungsvoll. Ich stand am Anfange meiner Untersuchungen einem starken, wohlgefügten und durch die Zeit gleichsam geheiligten Bau der Kunstwissenschaft gegenüber, an dessen wohlgruppirten einzelnen Quadern zu rütteln als ein tollkühnes Unternehmen gelten konnte.

Aber man hat schon an grössere Dinge seinen Verstand gewagt und seine Hand gelegt, als an den durch historische Tradition überlieferten Autorbegriff eines Künstlers.

Bei der Erkenntniss des vorliegenden Irrthums habe ich begonnen einzelne Steine dieses Baues abzutragen und fahre nunmehr fort einen Tempel niederzulegen, in welchem nur einem Götzen geopfert wurde.

II. Capitel.

Die „Nachtwache".

Auf dieses Bild ist man im vorigen Jahrhundert durch den Maler und Restaurator Jan van Dyk aufmerksam geworden, welcher dasselbe im Stadthause zu Amsterdam restaurirt und aus völligem Dunkel gleichsam ausgegraben hatte. Er erwähnt dasselbe rühmend in seinem i. J. 1758 erschienenen Buche, welches von den im Stadthause befindlichen Malereien handelt.[1])

Seitdem erregte das Bild das Interesse des kunstliebenden Publikums, und die Franzosen, welche sich im vorigen Jahrhundert mehr als die Holländer für deren Malereien interessirten, gaben demselben nach seinem Aussehen — man hielt es für ein Nachtstück — den Namen „ronde de nuit", Nachtrunde oder Nachtwache, — jedenfalls durch die Thatsache dazu bestimmt, dass sich im XVII. Jahrhundert eine Abtheilung der Bürgerwehr von Amsterdam jede Nacht von 9 Uhr Abends ab versammelt hielt, um für die Sicherheit der Stadt gegebenen Falles einzustehen. Seitdem ist dieser Name conventionell geworden.

[1]) „Kunst- und geschichtskundige Beschreibung aller Malereien auf dem Stadthause von Amsterdam."

Schon Jan van Dyk meinte die Bedeutung des Bildes insofern näher zu kennen, als er erklärt hat, einen gemalten Schild darin entdeckt zu haben, welcher an dem Thorbogen im Hintergrunde angebracht wäre und 17 Namen der Dargestellten enthalte.[1]) Das Bild wurde hierdurch zu einem Portraitstück, gleich anderen holländischen Schützenbildern, gestempelt. Dass man es für einen „Rembrandt“ hielt, war selbstverständlich, da man Rembrandt schon damals allgemein für den Grossmeister der holländischen Malerei ansah. Aus dem Stadthause von Amsterdam wurde das Bild im Jahre 1817 in das „Trippenhuis“ überbracht, im Jahre 1852 auf neue Leinwand gezogen und 1885 in das neue Gebäude des Ryksmuseums übergeführt.

Neuerdings hat man nachgewiesen, dass die „Nachtwache“ ein Tagstück ist und glaubt, dass sie einen Auszug der Schützen darstelle, sowie man andererseits die Gewissheit erlangt zu haben meint, dass sie ein Portraitstück sei, da ihr Meister sie für Schützen gemalt habe, die sich in einer Gruppe bei ihm portraitiren lassen wollten. Man hat deshalb nicht umhin gekonnt, in dem Verfahren des Künstlers eine gewisse Incorrectheit zu erblicken, und glaubt der Ansicht sein zu müssen, dass er mit dem Bilde vielmehr einen abschreckenden als günstigen Erfolg erzielt habe.

Denn die Besteller, so meint man, werden mit ihren „Portraits“, die sie bezahlten, die aber doch gar zu sehr einer künstlerischen Idee untergeordnet erschienen und nur in allergeringster Zahl mit Portraitwichtigkeit hervortraten, wenig zufrieden gewesen sein; noch weniger aber die Frauen

[1]) Diese Namensliste ist u. a. in dem Radirwerke nach Gemälden des Ryksmuseums mitgetheilt worden.

der meisten, die doch mit ihren Männern Staat machen wollten, mit der untergeordneten Rolle, welche dieselben auf dem Bilde spielten. Und daher sei es gekommen, dass die Amsterdamer Schützen es ferner unterlassen hätten, bei Rembrandt ein Schützenbild zu bestellen; und deshalb existire nur das eine Schützenbild von diesem Künstler.[1])

War man bereits früher der Ueberzeugung, dass es sich bei der „Nachtwache" um ein Bild handele, das Rembrandt für die Cloveniersdoelen[2]), ein Schützenhaus in Amsterdam, gemalt habe, dessen Bilder ungefähr seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts nach dem Stadthause übergeführt wurden, indem man nämlich die „Nachtwache" mit einem Bilde Rembrandt's, das in dem grossen Saale der Cloveniersdoelen gehangen hat, identificirte, von welchem Hoogstraten und Baldinucci berichten, so hat man neuerdings durch das aufgefundene Verzeichniss der Bilder dieses Saales von Schaep und durch die über Rembrandt handelnden neuen Acten eine ganz sichere Nachricht über die Existenz und Entstehungsgeschichte des Rembrandt'schen Bildes erhalten und glaubt nun die Gewissheit zu haben, dass die „Nachtwache" dieses Bild sei.

Unter den Acten, welche sich auf Rembrandt's Bankerott resp. auf das hinterlassene Vermögen seiner Frau beziehen, befinden sich nämlich zwei notarielle eidesstattliche Erklärungen zweier Männer, eines Tuchkaufmannes und eines Profos der Bürgerei Amsterdams, welche (das Jahr ist nicht

---

[1]) Gegen die Ansicht, dass Rembrandt's dereinst auf den Cloveniersdoelen befindliches Portraitstück missfallen habe, spricht die wohlverbürgte Angabe Baldinucci's, nach welcher Rembrandt's Portraitstück auf dessen Zeitgenossen einen günstigen Eindruck gemacht hat.

[2]) Schützenhaus der Büchsenschützen.

angegeben) von Rembrandt auf einem Schützenbilde gemalt waren, das sich zur Zeit der Zeugenaussage, 1659, im Saale der Cloveniersdoelen befand. Aus dem Zwecke der Zeugenaussage geht hervor, dass das Rembrandt'sche Bild vor dem Tode Saskia's, dem 14. Juni 1642, fertig gewesen sein muss.

Die Zeugen sagen aus, dass aus ihrer Compagnie und Corporalschaft eine Anzahl von 16 Mann gemalt worden wären und dass ein Jeder von ihnen ungefähr 100 Gld. bezahlt hätte, der eine etwas mehr, der andere etwas weniger, je nach dem Platze, den ein Jeder auf dem Bilde inne hatte. Rembrandt habe also im Ganzen 1600 Gld. für dieses Bild erhalten.

Hierdurch war unzweifelhaft festgestellt, dass Rembrandt vor dem 14. Juni 1642 für die Cloveniersdoelen ein Schützenstück gemalt hatte, und sowohl Hoogstraten als Baldinucci und Schaep waren betreffs ihrer Angabe, dass sich ein Rembrandt'sches Bild in den Cloveniersdoelen[1]) befand, bestätigt worden. Nach einem Stiche des Cloveniersdoelen-Saales von einem gewissen Focke, aus dem Jahre 1748, welcher eine daselbst abgehaltene politische Versammlung darstellt, waren die Wände dieses Saales noch im Jahre 1748 mit Bildern behangen, diese also noch nicht nach dem Stadthause übergeführt worden. Vor 1758 aber wurde, wie erwähnt, das später „Nachtwache" genannte Bild von van Dyk im Stadthause restaurirt und darauf beschrieben. Es galt also, die Identität des von van Dyk aufgefundenen und des von Rembrandt gemalten und

[1]) Hoogstraten sagt nur „Doelen"; aber zu der Zeit, da er schrieb, bestanden nur noch die Cloveniersdoelen und wurden darum gewöhnlich wohl nur einfach Doelen genannt.

noch im Jahre 1748 auf dem Doelen befindlichen Bildes festzustellen.

Wenn sonach die Identität besteht, so muss das Rembrandt'sche Bild zwischen den Jahren 1749 etwa und 1756 bis 1757 von den Cloveniersdoelen nach dem Stadthause übergeführt worden sein. Eine bestimmte Angabe über die Zeit der Ueberführung existirt nicht. Es bestand und besteht also eine Lücke in der Geschichte der „Nachtwache": es fehlt die Antwort auf die Frage, wann sie in das Stadthaus gekommen und ob sie sonach mit dem noch im Jahre 1748 auf den Doelen befindlichen Bilde identisch sein könne oder nicht. Herr D. C. Meijer, der über das Bild neuerdings geschrieben hat (Oud-Holland, Jahrgang 1886), nimmt die Identität einfach als selbstverständlich an. Er behandelt auch die von van Dyk vermeldete Verstümmelung des Bildes, von der schon Kolloff in seinem vielgenannten Aufsatze von 1854 spricht. Van Dyk sagt nämlich, das Bild habe nicht mehr seine volle Grösse, sondern es sei davon etwas abgeschnitten worden. Das Rembrandt'sche Bild nun war 1648 noch auf den Doelen und van Dyk vermeldet die Verstümmelung nicht als bekannte Thatsache, sondern schliesst auf sie aus dem „echten Modell", das sich in seiner Zeit bei dem Herrn Boendermaeker in Amsterdam befand. Er sagt wörtlich: „'t is te beklagen, dat dit stuk zooveel is afgenomen om tusschen twee deuren te kunnen plaatzen, want op de rechterhand hebben noch twee Beelden, en op de linker heeft den Tamboer geheel gestaan, 'twelk te zien aan het egte Model thans in handen van den Heer Boendermaker". Das heisst hochdeutsch: „Es ist zu beklagen, dass von diesem Stücke so viel abgenommen worden ist, um es zwischen zwei Thüren stellen zu können, denn

rechterseits (NB. von dem Bilde aus gemeint) haben noch zwei Figuren und links hat der Tambour ganz gestanden, was ('twelk) zu sehen ist an dem echten Modell, das sich jetzt in den Händen des Herrn Boendermaker befindet“.

Van Dyk will offenbar sagen, dass die Richtigkeit seiner Angabe aus dem Modell hervorgehe, welches echt sei und daher nach seiner Meinung mit dem grossen Bilde übereingestimmt habe. Da es aber eine Abweichung, und zwar ein Plus, zeige, so müsse man annehmen, das grosse Bild sei dereinst auch um dieses Plus grösser gewesen als zu der Zeit seiner Auffindung. Herr Meijer hat nun nachgewiesen, dass in dem kleinen Saale der Kriegsrathskammer im Stadthause der Zwischenraum zwischen den zwei hier in Betracht kommenden Thüren ein entsprechender gewesen sei, sodass die „Nachtwache“ in ihrem gegenwärtigen Zustande (NB. mit einem schmalen Rahmen) dazwischen gestanden haben könne, und bestätigt sonach die Angabe des van Dyk in der Hinsicht, dass zwischen diesen Thüren, also im kleinen Saale der Kriegsrathskammer, die „Nachtwache“ gestanden haben könne.

Warum nun schliesst van Dyk und berichtet nicht vielmehr einfach: das Bild ist, wie bekannt, an den Seiten beschnitten worden, als es im Jahre X von den Doelen nach dem Stadthaus übergeführt worden war und hier untergebracht werden musste? — Wir können nur annehmen deshalb, weil er die ihm äusserst interessante Thatsache selbst nicht kannte und weil er sie offenbar von Niemandem erfragen konnte, sondern diesen Schluss aus der abweichenden Gestalt des „echten Modells“ und aus dem Standorte des Bildes ziehen zu müssen glaubte. Wir müssen so urtheilen, weil ein Mann, der über solche Dinge stadtchronikartig

schreibt, sich, soviel er nur kann, nach den Thatsachen, die ihm interessant sind, zu erkundigen pflegt. Er giebt ja auch an, dass er eine „kunst- und historiekundige" Beschreibung der Kunstwerke liefere.

Wäre, so müssen wir schliessen, die Ueberführung und Verstümmelung des Bildes damals vor wenigen Jahren vor sich gegangen, so hätte er sicher, falls es sich nur um 9—10 Jahre handelte, wofern er damals in Amsterdam war, selbst davon gewusst, — falls um 20 Jahre, alsdann sich noch erkundigen können, da nicht anzunehmen ist, dass in solcher Zeit alle bei der Neuaufstellung betheiligten Personen gestorben sein sollten. Hatte die Verstümmelung stattgefunden, so mussten damals sachverständige Leute hinzugezogen werden, um das Bild auf einen neuen Blendrahmen zu spannen. Geschah sie vor kurzer Zeit, so wäre er wohl selbst hinzugezogen worden und hätte vielleicht von diesem Vorhaben abgerathen. Auch würde er Einzelheiten darüber sicherlich angeben, das Jahr, die daran betheiligten Personen u. s. w. Aber nichts von alledem findet sich in van Dyk's Buch.

Die Verstümmelung des Bildes muss also schon seit viel längerer Zeit bestanden haben, sodass sich van Dyk bei Niemandem mehr erkundigen konnte, sondern einer für ihn ganz überraschenden Thatsache gegenüber stand.

Ja, wenn sie überhaupt stattgefunden hat, muss das zu einer Zeit geschehen sein, als das Bild sich noch lange nicht in einem so völlig undurchsichtigen Zustande befand, von dem van Dyk berichtet. Denn man hat bei der eventuellen Verstümmelung keineswegs die Compositionsverhältnisse des Bildes ausser Acht gelassen und verständnisslos und blind darauflos geschnitten, sondern auf der rechten Seite (vom Beschauer aus gesehen) sehr wenig abgenommen, um die

Figuren des Vordergrundes nicht zu verletzen und lieber ein Paar gleichgültigere Personen des Hintergrundes links fortgenommen. Es hat also bei dem Abschneiden Ueberlegung gewaltet, die sich auf eine Anschauung stützen musste, und darum nur zu einer Zeit möglich war, in der man die Einzelheiten noch erkennen konnte, zum mindesten den Trommler rechts. Van Dyk aber giebt an, das Bild sei wie „übertheert“ gewesen, also ganz und gar unkenntlich. Auch aus diesem Grunde müsste die Verstümmelung schon lange vor van Dyk's Entdeckung geschehen sein.

Wie aber lässt sich das mit einer Identität der „Nachtwache“ und des Rembrandt'schen Portraitstückes, welches noch im Jahre 1748 in den Cloveniersdoelen gewesen ist, vereinigen?

Es genügt schon allein um diese Identität unmöglich erscheinen zu lassen und zu verneinen. —

Ganz anders freilich urtheilt Herr D. C. Meijer, denn für ihn handelt es sich nicht mehr um die Identität, sondern nur um die Verstümmelung. Er sagt nach Anführung der Worte des van Dyk: „Nun muss man schon ein sehr misstrauischer Kritiker sein, um an der Wahrheit der Mittheilung (nämlich derjenigen über die Verstümmelung) zu zweifeln: van Dyk schrieb im Jahre 1758 (in diesem Jahre wurde vielmehr sein Buch gedruckt!). Im Jahre 1748 waren die Stücke (Schützenbilder) von der langen Wand noch in den Doelen.“ — — „Wie sollte man nun annehmen, dass van Dyk eine Thatsache, wie das Abschneiden des Bildes, zu Unrecht vermeldet haben würde, während es noch keine 10 Jahre her war, dass er und jeder seiner Leser die Malerei selbst hat sehen können. Vor dieser Zeit kann das Abschneiden nicht stattgefunden haben, denn auf den Doelen hing der Rembrandt zufolge dem Stiche nicht

zwischen zwei Thüren. Es muss also geschehen sein, als das Stück in den kleinen Kriegsrathssaal auf das Stadthaus gebracht wurde, wo es nach van Dyk gegenüber dem Schornsteine hing."

Herr Meijer lässt bei seinem Schlusse unerwogen, dass sich van Dyk über eine ihm bekannte Thatsache ganz anders geäussert haben würde.

Die Thatsache ferner, dass Vosmaer und der Verfasser des Katalog's zum Trippenhuis zu Amsterdam angeben, die „Nachtwache" sei für die Voet-boogs-doelen (Fussbogenschützenhaus) gemalt geworden, erwähnt Herr Meijer nur kurz als einen Irrthum und meint, dass derselbe jenen Herren Verfassern vielleicht durch das Lesen des Namens Frans Banning Kocq's bei Commelin unterlaufen sei, welch letzterer angiebt, dass Banning Kocq nebst drei anderen Doelheeren (Vorstehern des Schützenhauses) auf dem „grossen Saale der Voetboogsdoelen vor dem Schornstein" gemalt sei. Herr Meijer hat recht, dass Commelin sich in diesem Falle verschrieben und anstatt „Handboogs-" „Voetboegsdoelen" gesagt hat. An zwei anderen Stellen seines Werkes giebt letzterer indessen richtig an, dass die „Voetboogsdoelen" zuerst eingegangen und die Bilder 1650 nach dem Rathhause gebracht worden waren[1]). Das Bild also, auf welchem Frans Banning Kocq dargestellt war, stand vor dem Schornsteine der Handboogsdoelen und war von van der Helst gemalt.

Gehen wir näher auf die Sache ein, so stellt sich heraus, dass Vosmaer wohl aus triftigem Grunde seine Angaben

[1]) NB. mit Ausnahme einiger, die sich im Speisesaal befanden, der nach wie vor benutzt wurde.

nach Commelin gemacht haben wird, denn auf der, von Jan van Dyk angeblich aufgefundenen Namensliste steht Frans Banning Coux (soll heissen Kocq, wie Commelin diesen Namen wohl im Anschlusse an die Acten schreibt), Herr van Purmerland und Ilpendam, als erster der Dargestellten und als deren Capitain angeführt.

Nun sagt aber Commelin in seinem Buche Bd. II, S. 664 völlig klar und unzweideutig: „diese Doelen (nämlich die Voet-, Handboogs- und Cloveniersdoelen) haben jede ihre besonderen Schützen- und Hauptofficiere.“ — . . War also F. B. Kocq auf einer anderen Doele als Doelherr abgebildet, so stand er zu den Cloveniersdoelen in keinem näheren Verhältnisse und konnte daselbst als Hauptmann der Cloveniersschützen nicht abgebildet worden sein.

Jedoch nennt Commelin nicht nur die Namen der vier Doelherren, welche in den Handboogsdoelen abgebildet waren, sondern er giebt auch die Namen derjenigen an, welche auf zwei Bildern der Cloveniersdoelen portraitirt waren.

Nach der Liste der Bürgermeister, Schepenen, Commissarien u. s. w. Amsterdams sind die betreffenden Herren nicht nur gleichzeitig Doelheeren, sondern auch als Commissarien, Schepen etc. Collegen. Folgende Herren waren als Overluyden und Doelheeren auf je einem Bilde der Handboogs- und Cloveniersdoelen abgebildet, wie aus Commelin hervorgeht:

1. in den Handboogsdoelen die Herren Frans Banning Kocq, Ritter, Herr von Purmerland und Ilpendam, Jan van de Pol, Albert Dirksz Pater, Dr. Joan Blaeu,
2. in den Cloveniersdoelen die Herren Roelof Bicker, Cornelis Witsen, Symon van Hoorn, Gerrit Reynst.

Das Portraitstück der Handboogsdoelen ist von van der Helst, dasjenige der Cloveniersdoelen von G. Flinck gemalt. Es existirt aber auch noch ein Doelherrenstück von den Voetboogsdoelen, das, so wie das erstere, von van der Helst herrührt. Auf demselben sind ebenfalls 4 Doelherren abgebildet, und zwar: H. Dirksz Spiegel, Joris Backer, Jan Huydecoper und Franç. van der Meer.

Im Hinblick auf diese Namen geht aus der Liste der Colonellen, die vom Jahre 1650 ab angegeben ist, hervor, dass dieselben aus Capitainen der verschiedenen Doelen abwechselnd erwählt worden sind, keineswegs aber aus den Cloveniersdoelen allein oder vorzugsweise, was der Fall gewesen wäre, wenn F. B. Kocq und seine mit ihm gemalten Collegen den Cloveniersdoelen angehört hätten. Die Namen der Herren auf den noch vorhandenen drei Bildern der verschiedenen Doelen bezeugen dies. Bis zum 16. August 1650 war F. B. Kocq Oberst und neben ihm Dr. Andries Bicker.

Ihnen folgten Jan van de Pol, welcher mit Kocq zusammen als Doelheer der Handboogsdoelen gemalt worden war, und Cornelis Witsen, der den Cloveniersdoelen angehörte. Diesen folgen im Jahre 1653 den 16. Juni ein Herr von den Voetboogsdoelen[1]), Hendrik Dirksz Spiegel und Albert Pater, der mit Kocq zusammen Doelheer war.

Den 5. October 1654 kommt an den Platz des Alb. Pater Symon van Hoorn von den Cloveniersdoelen. (Siehe Commelin S. 825.) An den Platz des H. Dirksz Spiegel kommt im Jahre 1655 ein uns Unbekannter, Dr. Franz Real, und

[1]) Die Schützenvereinigung dieses Namens war 1650 nicht aufgelöst worden, sondern nur der für Feuerwaffen unbrauchbare Schiessstand nebst seinen Appendices.

im Jahre 1659 an Stelle des Symon van Hoorn ein Herr der Voetboogsdoelen, Joris Backer.

Der rasche Wechsel der Obersten ergab sich daraus, dass nach einem Gesetze von 1650 jeder Oberst, der zum Bürgermeister gewählt wurde, sein Amt als Oberst niederlegen musste.

Aus der Liste der Colonellen geht also ebenfalls hervor, dass Frans Banning Kocq mit seinen Collegen Pol und Pater nicht den Cloveniersdoelen angehört haben kann, weil eine derartige Bevorzugung der Capitaine dieser Doelen bei der Wahl zu Obersten ungehörig gewesen wäre; es ist also irrthümlich vermuthet worden, dass er als Capitain der zu den Cloveniersdoelen gehörigen Schützen gemalt worden sei.

Hieraus geht hervor, dass bei Echtheit der Namensliste die sogenannte „Nachtwache“ für die Cloveniersdoelen nicht gemalt worden sein kann und dass sie also mit dem Rembrandt'schen Bilde, welches thatsächlich für die Cloveniersdoelen gemalt worden ist, auch aus diesem Grunde nicht identisch sein kann.

Darnach müssten zwei Bilder existirt haben, das Rembrandt'sche Portraitstück in den Cloveniersdoelen und die „Nachtwache“ mit dem Portrait des B. Kocq.

Herr D. C. Meijer schliesst ganz richtig, dass der Schild mit der Namensliste in dem Bilde der „Nachtwache“ später hinzugefügt worden sei, da man dem Maler des grossartigen Bildes eine derartige Geschmacklosigkeit nicht zutrauen könne, einen Schild mit leserlichen Namen im Hintergrunde des Bildes am Thorbogen anzubringen; die aufgeführten Namen indessen hält er für die richtigen und zieht nicht in Erwägung, ob dieselben auch für ein Schützenbild der Cloveniersdoelen zupassen. Dass der Name des

Capitains nicht zupasst, haben wir nachgewiesen. Ob die auf dem Schilde angebrachten Namen für die sogenannte „Nachtwache“ die richtigen sind, lassen wir einstweilen dahingestellt. Für das Rembrandt'sche Cloveniersdoelenbild ist indessen nicht allein der Name des B. Kocq unrichtig, sondern auch mindestens drei andere. Denn einerseits sind auf der Namensliste 17 Namen dargestellter Personen angegeben, anstatt der von den erwähnten Zeugen in Rembrandt's Bankerottsache angegebenen 16 Personen, welche gemalt worden waren. Es ist also ein Name zu viel auf dem Schilde. Andererseits aber befinden sich die Namen gerade derjenigen beiden Zeugen, welche bekunden, dass sie gemalt worden sind und dafür bezahlt haben, nicht auf der Namensliste. Herr Meijer hat indessen den Namen des Jan Pietersz mit demjenigen des Jan Mettersen Bronkhout, der auf der Liste steht, identificiren wollen und constatirt, dass auf der Liste ganz deutlich zu lesen sei Jan Pietersen Bronkhout (oder Bronkhorst). Es ist aber ganz undenkbar, dass Jemand gerade als Zeuge seinen Namen verstümmelt angeben und, wenn man schon Pietersen statt Pietersz gelten lassen wollte, gerade das charakteristische Beiwort Bronkhorst, das ihn von den tausend anderen Pietersz unterscheidet, bei einer wichtigen Erklärung vor dem Notar nicht angeben sollte. Man kann also unmöglich Pietersz als Pietersen Bronkhorst gelten lassen. Uebrigens ist dieser im Jahre 1659 ungefähr 70 Jahre alt, wie er angiebt, und müsste also zur Zeit, da das Rembrandt'sche Bild gemalt sein soll, 52—53 Jahre alt gewesen sein. Es ist aber meines Erachtens ausser dem Trommler auf dem Bilde Niemand zu finden, dem man ein derartiges Alter zutrauen könnte. Die Dargestellten scheinen vielmehr alle jünger zu sein.

Her Meijer sucht übrigens das Fehlen eines oder einiger Namen zu erklären, indem er annimmt, die Namen seien auf dem Schilde später hinzugefügt und ein „Paar Schützen, deren Namen vergessen waren, oder die nicht bezahlen wollten oder konnten, fehlen.“ Die beiden Zeugen jedoch, deren Namen mit Bestimmtheit als fehlend zu erachten sind, sagen ja gerade aus, dass sie bezahlt haben und gehören nicht zu denjenigen, welche früh gestorben sind.

Wer aber ausser Rembrandt wusste denn, ob der eine oder andere der Dargestellten bezahlt habe oder nicht? Herr Meijer aber giebt selbst an, dass Rembrandt die Liste nicht geschrieben habe. Der Grund also, den Herr Meijer für das Fehlen der Namen angiebt, ist nicht stichhaltig und für die beiden Zeugen Pietersz und Cruysbergen ganz unzutreffend. Rembrandt aber hat in seiner Inventarsberechnung offenbar 1600 Gld. als den Preis angegeben, den er für das Bild erhalten hat und lässt denselben durch die Zeugen bestätigen, wobei denn der eine aussagt, es seien 16 Mann gewesen, die sich malen liessen, und dieselben hätten durchschnittlich 100 Gld. bezahlt. Rembrandt hat also versichert, für das Bild voll bezahlt worden zu sein.

Wäre die Liste also entweder von Rembrand selbst oder noch zu Lebzeiten der Zeugen gemacht worden, so würden die beiden Zeugen nicht zugegeben haben, dass ihre Namen ausgelassen wurden. Die Namensliste muss also sehr spät und nicht mehr im Interesse der Dargestellten angefertigt worden sein, sondern vielleicht im Interesse von später Lebenden, die eine Ehre darin suchten, ihre Ahnen auf dem Bilde verewigt zu sehen. Für das Rembrandt'sche Bild ist sie, wie aus dem Vorangegangenen hervorgeht, falsch; was aber die Nachweisung der Identität dieses Portraitstückes mit der „Nachtwache“ betrifft — worauf es ja ankommt —,

ist sie, wenn ihre Echtheit sich für dieses Bild nachweisen lässt, sogar ein Gegenbeweis, da Kocq zu den Cloveniersdoelen nicht gehörte. —

Herr Meijer berichtet allerdings zum Beweise der Identität der beiden Bilder noch von einer Aquarelle, welche für eine Copie der Nachtwache aus der Zeit vor ihrer Verstümmelung gehalten wird und sich im Besitze des Ihr. D. de Graef van Poelsbroeck, eines Abkömmlings von B. Kocq's Erben, befindet und in einem Familienalbum aufbewahrt wird, das ein Geschlechtsregister der Familie enthält.

In diesem Album wird gesagt, das Blatt sei eine Skizze von der Malerei auf dem grossen Saale der Cloveniersdoelen (der Name des Malers ist nicht genannt), worauf „der junge Herr von Purmerland seinem Lieutenant, dem jungen Herrn von Vlaerdingen, den Auftrag giebt, seine Compagnie Bürger marschiren zu lassen."

Diese Aufzeichnung kann von einem Zeitgenossen des Banning Kocq nicht herrühren; denn ein solcher musste wissen, dass F. B. Kocq zu den Schützen der Cloveniersdoelen nicht gehörte, also auch nicht deren Capitain sein konnte. — Durch die Bezeichnung: „der junge Herr von Purmerland" ferner wird man dazu genöthigt, entweder den betreffenden Capitain für einen jungen Mann zu halten oder anzunehmen, derselbe werde zum Unterschiede von dem noch lebenden alten Herrn von Purmerland als „junger Herr" bezeichnet. Frans Banning Kocq war jedoch im Jahre 1642, in welchem Rembrandt sein Portraitstück für die Doelen vielleicht beendet hatte, bereits 38 Jahre alt, und der Hauptmann auf der Nachtwache sieht sogar älter aus. Sein Vater und Schwiegervater aber waren bereits seit 1630 todt, und es lag also für einen Kundigen kein Grund vor, ihn den „jungen Herrn" zu nennen.

Ferner ist von dem Verfasser jener Aufschrift die Situation des Bildes keineswegs richtig aufgefasst; denn der Hauptmann steht nicht im Begriff, einen Befehl zu ertheilen, sondern schreitet in ruhigem Gespräch mit dem Lieutenant vorwärts. Der betreffende Schreiber war also auch über den Inhalt des Bildes nicht mehr gut berichtet. Die ganze Aufschrift macht vielmehr den Eindruck, dass sie von einem später Lebenden herstammt, in dessen Wunsch und Interesse es lag, einen Ahnen von Bedeutung auf dem seit 1758 berühmten Bilde dargestellt zu wissen. Es müssen sich hier Sage, persönliche Eitelkeit und Illusion mit einander verbunden haben, um eine Selbsttäuschung betreffs des Bildes hervorzubringen. Vielleicht war auch ein Kunsthändler des vorigen Jahrhunderts so gefällig, dieser Illusion Vorschub zu leisten.

Jedenfalls müssen wir den Angaben Commelin's, der F. B. Kocq persönlich kannte und über die Institutionen der Schützengilden wohl informirt war, mehr vertrauen als unverbürgten Angaben eines Unkundigen aus dem vorigen Jahrhundert.

Die aus dem betr. Album angeführte Erläuterung zu der Skizze der sog. „Nachtwache“ hat sonach für die Identität derselben mit dem Rembrandt'schen Portraitstücke keine Beweiskraft, weil sie in allen ihren Theilen irrthümlich ist.

Der einfachste Beweis nun für die Richtigkeit eines Theiles der auf der Nachtwache befindlichen Namensliste wäre es, wie man meinen sollte, wenn man demonstrirte, dass das Portrait des Hauptmannes wirklich mit einem verbürgten Bildnisse des Banning Kocq übereinstimme. Und eine Vergleichung mit solch' einem Bildnisse ist möglich, da das von Commelin angeführte Doelherren-Stück von van der Helst, auf welchem sich das beglaubigte Portrait des

B. Kocq befindet, noch vorhanden und sogar in der Photogravüre-Ausgabe des Ryksmuseums publicirt worden ist.

Diese Demonstration hat sich Herr Meijer, wenigstens in dem über die Nachtwache handelnden Aufsatze, sonderbarerweise entgehen lassen, man möchte glauben, — vermieden, da er jenes Doelherren-Stück in dem betreffenden Aufsatze überhaupt nur einmal kurz erwähnt, um nämlich Vosmaer's Irrthum anzumerken, so dass man beim Durchlesen jenes Aufsatzes glauben könnte, das Doelherren-Stück existire gar nicht mehr oder sei Herrn Meijer nicht bekannt. In seiner Ausführung über das Doelherren-Stück aber setzt er auseinander, wer die gemalten Herren sind, bestimmt die Identität von zweien derselben nach Portraits wenig bedeutender Maler mit aller Sicherheit, nämlich den Pol und Blaeu, schliesst auf die Person des Pater und lässt den vierten endlich als B. Kocq übrig. — Schon daraus, dass Herr Meijer sich zurückhält und nicht den B. Kocq nach seiner Aehnlichkeit mit dem Hauptmanne auf der Nachtwache als ersten sofort gleichsam herausgreift (denn es handelt sich ja hier um zwei Portraits derselben Persönlichkeit auf Meisterwerken hochbedeutender Künstler), merkt man, dass eine Aehnlichkeit zwischen den betr. Portraits nicht vorhanden sein kann; und wenn man die Bilder selbst betrachtet, so sieht man, dass sie in der That nicht vorhanden ist, sondern dass die Physiognomien grundverschieden sind und dass alle charakteristischen Merkmale des einen auf dem Gesichte des anderen fehlen.

Herr Meijer aber, nachdem er auf den übrig bleibenden vierten Mann als den unvermeidlichen B. Kocq geschlossen hat, hilft sich, leitet die Aufmerksamkeit von den Gesichtszügen desselben ab und sagt: „das ist Banning Kocq, mit seinen — Handschuhen und mit derselben Handbewegung,

welche Rembrandt verewigte.[1]) Aber die Farbe seines Haares lässt vermuthen, dass der Bürgermeister sich in mehr als einer Beziehung gerne malen liess."

Wir aber müssen vermuthen, Banning Kocq habe sich nicht nur die Haare färben lassen, sondern auf einem der beiden Portraits sich auch eine Maske aufgesetzt.

Aus der absoluten Unähnlichkeit der beiden Portraits also ergiebt sich, dass die Aufschrift oder Zuschrift bei der in dem betr. Album befindlichen Skizze der Nachtwache eine vollkommene Fälschung ist.

Nachdem nunmehr erwiesen ist, dass B. Kocq's Name mit dem Hauptmanne auf der „Nachtwache" nichts zu thun hat, steht hiernach event. freilich dem nichts entgegen, dass dieses Bild für die Cloveniersdoelen gemalt worden sein kann, und es fragt sich nur, ob es mit dem Rembrandt'schen Portraitstücke, welches daselbst gehangen hat, identisch ist. Nach der Liste von Schaep, welche derselbe im Jahre 1653 verfertigte, hat indessen nur ein Bild Rembrandt's auf den Cloveniers-doelen gestanden und ein zweites Schützenstück von ihm nicht existirt.

Indessen existiren noch, wenn auch nicht ausführliche, so doch andeutende Beschreibungen des Rembrandt'schen Bildes von Schülern desselben, nämlich von Hoogstraten und von Bernhard Keil, dem Gewährsmanne Baldinucci's. Ersterer freilich giebt fast nur ein Urtheil über das Bild. Entgegen seiner sonstigen Meinung über Rembrandt, lobt er das Schützenbild, welches auf den Cloveniersdoelen stand,

[1]) NB. Ban. Kocq bekräftigt durch eine Bewegung der rechten Hand seine Rede, wie dies tausendmal gemalt worden ist; der Hauptmann auf der „Nachtwache" thut dies mit der linken.

und zwar wegen seiner Gesammthaltung und lebendigen Gruppirung, und tadelt nur, dass der Künstler darin zu wenig Licht angebracht, und abgesehen von der Hauptfigur (NB. ein Singularis!), die Portraits der übrigen Schützen zu wenig ausgeführt habe.

Wenn Hoogstraten aber in dem Lobe des Rembrandtschen Bildes so weit geht, dass er constatirt, die anderen in dem Saale befindlichen Bilder sähen daneben aus wie Kartenblätter, so erscheint dieses Lob offenbar übertrieben, wenn man bedenkt, dass in demselben Saale das vortreffliche grosse Schützenstück des van der Helst zur Vergleichung in der Nähe hing, das selbst neben der „Nachtwache" nicht so unendlich zurücksteht, dass man ein Urtheil, wie dasjenige Hoogstratens, irgendwie gerechtfertigt finden könnte.[1]) Es dürfte scheinen, dass Hoogstraten in seinem Lobe einen Jugendeindruck wiedergiebt, den er von dem Rembrandt'schen Bilde empfing, als er über die übrigen Bilder noch kein Urtheil hatte und ihm nur die Bilder seines Meisters gefielen; denn später urtheilt er ja, ohne dieses Bild von seinem Urtheile auszunehmen, ganz anders über Rembrandt, indem er behauptet, dieser habe nichts von den „Grundregeln seiner Kunst verstanden" und durch Fehler in seinen Arbeiten den Spott von Lehrlingen, geschweige von Meistern verdient. Dieses Urtheil aber konnte er wiederum nicht fällen, wenn Rembrandt der Maler war, der die „Nachtwache" geschaffen hatte.

Nach der Beschreibung von Baldinucci zeigte das Rembrandt'sche Bild einen Hauptmann, der mit erhobenem Fusse im Begriffe stand zu gehen und eine sehr

[1]) Oder sollte dieses van der Helst'sche Bild vielleicht niemals in den Cloveniersdoelen gewesen sein?!

verkürzte Partisane in der Hand trug, „die so gut perspectivisch gemalt war, dass — obwohl sie auf dem Gemälde nicht mehr als einen halben Fuss lang war, sie von jedem in ihrer vollen Länge gesehen zu werden schien“. „Der Rest aber, wenn man bedenkt, was man von einem so berühmten Manne verlangen kann, wie aufgeklebt und confus, — so weit, dass die anderen Figuren sich wenig von einander unterschieden, obwohl sie mit grossem Naturstudium gemacht waren.“

In zwei Punkten stimmen die beiden Kritiker miteinander überein, dass nämlich Rembrandt die — einzige — Hauptfigur mit besonderer Vorliebe ausgeführt habe, während er die übrigen Portraits vernachlässigte. Ueber die künstlerische Qualität des Bildes sind sie verschiedener Ansicht. Was beweist das? Nichts, was die sogenannte „Nachtwache“ angehen kann; denn deren Qualität konnte von Künstlern, welche ein Urtheil über ein tüchtiges Bild hatten, derart niemals umstritten werden; das zwiespältige Urtheil beweist vielmehr nur, dass das Rembrandt'sche Portraitstück von zweifelhafter Qualität war.

Vergleichen wir die „Nachtwache“ mit der Beschreibung Baldinucci's, sowie dem Berichte Hoogstraten's und dem, was wir aus den Acten über das Rembrandt'sche Portraitstück erfahren haben, so stellt sich heraus, dass dieses Portraitstück und die „Nachtwache“ zwei verschiedene Bilder sein müssen. — Vergegenwärtigen wir uns die „Nachtwache“.

Aus einem dunkeln Thorbogen heraus kommt ein lebhaft bewegter Schützenzug in festlichen Kleidern und mit wehenden Federn auf Helmen und Hüten dem Beschauer entgegen; an der Spitze desselben schreiten in ernstem Gespräche die Führer, ein Hauptmann und ein Lieutenant. Rechts und links von dem Thorbogen scheinen zwei andere

Schützenzüge auf den Vorbeimarsch des ersten zu warten, um sich demselben anzuschliessen. Dass ihnen der Wille innewohnt, auch vorwärts zu schreiten, das deutet die dem Zuge rechts von einem Pickenier des Hauptzuges vorgehaltene Lanze an, welche diesen Zug am Vorschreiten zu verhindern bestimmt ist.

Mitten zwischen den Schützen erblickt man ein kleines Mädchen in hellem Kleide. Der Trommler rechts, der laufende Knabe links, ein Schuss, ein bellender Hund geben dem Bilde ein gleichsam geräuschvolles Leben. — Dies Bild ist kein Portraitstück, — es schildert vielmehr den Beginn eines Festzuges. —

Die Zahl der auf der „Nachtwache“ in ihrem augenblicklichen Zustande erkennbaren Personen beträgt ungefähr 24; auf dem vielleicht von van Dyk gemeinten „echten Modell“, das sich jetzt in der National-Gallery zu London befindet, sieht man sogar 30 Personen. Obwohl aber die einzelnen Personen sich plastisch von einander abheben, könnten von diesen allen doch höchstens 12—13 als solche Portraits angesehen werden, für welche die Besteller theils hohe, theils niedrigere Summen bezahlt haben würden. Von einem so geringen Unterschiede aber, der die Portraits ziemlich gleichwerthig erscheinen liesse, sodass die Besteller für dieselben nur etwas mehr und etwas weniger als 100 Gld. ein jeder bezahlt hätten, kann hier nicht die Rede sein.

Nach dem, was wir von Rembrandt's Bilde aus den Acten und nach den Beschreibungen Hoogstraten's und Baldinucci's, resp. Bernhard Keil's, wissen, war dasselbe ein Portraitstück und muss sich folgendermaassen präsentirt haben. Es war im Ganzen ziemlich dunkel gehalten, sodass von den 16 darin befindlichen Schützen hauptsächlich nur eine Figur hervortrat: der Hauptmann mit der Partisane.

Die Malerei desselben war ein Kunststück, — die Bewegung seiner Gestalt war frappirend, indem er mit erhobenem Fusse fast aus dem Bilde heraus zu schreiten schien. Die Partisane in seiner Hand war so stark verkürzt, dass sie auf dem Bilde nur einen halben Fuss lang war, während man sie doch in ihrer ganzen Länge zu sehen vermeinte. Die übrigen Personen, obwohl Portraits, waren lange nicht so sorgfältig ausgeführt und traten nicht plastisch hervor, müssen aber im Verhältniss zu einander ziemlich gleichwerthig gewesen sein, da sie mit fast gleichen Preisen bezahlt worden sind.

Sind die Urtheile der beiden Kritiker bezüglich der Qualität des Bildes auch verschieden, so geht jedoch aus den Beschreibungen beider hervor, dass es sich um ein Portraitstück handelt.

Das aber muss man, wie bereits gesagt, bei der „Nachtwache“ bezweifeln, besonders wenn behauptet wird, sie müsse mit dem Rembrandt'schen Portraitstücke identisch sein, von dem wir wissen, dass nur 16 Personen auf demselben gemalt waren; denn wir können nicht annehmen, dass der Maler auf dieselbe Leinwand noch 11—14 Personen mehr hinzufügte, als verlangt worden waren, zumal er mit dieser Mehrzahl Niemandem einen Gefallen erwiesen, sondern den Zahlenden vielmehr die Plätze geschmälert hätte. Eine derartige Handlungsweise des Künstlers müsste als eine unbegreifliche Thorheit angesehen werden.

Dergleichen ist aber in der Geschichte der Malerei sonst nicht vorgekommen, vielmehr haben sich auch die grössesten Künstler nach den ihnen gewordenen Aufträgen gerichtet oder denselben doch wenigstens bei der Ausführung derselben nicht so gänzlich widersprochen.

Man kann aber nicht annehmen, dass gerade Rembrandt hierin wieder die einzige Ausnahme gemacht haben

sollte, zumal ihm das Malen, wie wir von Zeitgenossen wissen und aus den Acten ersehen, gar nicht so schnell von der Hand gegangen ist, als dass er in einem Bilde, ohne materiellen Vortheil, zu seinem eigenen Vergnügen oder zu seiner künstlerischen Genugthuung ein so bedeutendes Plus hätte hinzufügen sollen, durch das er Niemandem einen Dienst erwies.

Nach dem Vorangegangenen muss die Unmöglichkeit einer Identität des von Rembrandt für die Cloveniersdoelen gemalten Portraitstückes mit der sogenannten „Nachtwache" als erwiesen erachtet werden, da diejenigen Punkte, auf welche man solange die Identität der beiden Bilder gestützt hat, sich nach jeder Richtung hin als unhaltbar herausgestellt haben. —

Seitdem die „Nachtwache" durch das Buch van Dyk's bekannt und berühmt geworden war, ist die Autorschaft Rembrandt's an derselben in diesem Jahrhundert niemals in Frage gezogen worden. Es handelte sich bisher nur immer darum, die Geschichte derselben festzustellen und alle auf das interessante Bild scheinbar bezüglichen Einzelheiten zu einem Ganzen zusammen zu fügen. Ob dasjenige nun, was man aus Schriftstellern und Acten zusammen trug, thatsächlich auf die „Nachtwache" Bezug haben konnte, hat man einer eigentlichen historischen Kritik nicht unterzogen. So auch Herr D. C. Meijer, welcher die neuesten, auf ein Rembrandt'sches Portraitstück bezüglichen Thatsachen in seinem Aufsatze über die „Nachtwache" verarbeitet hat. Dass er die Schwierigkeiten der Beweisführung übersah, lag wohl daran, dass eine Streitfrage nur darüber existirte, ob die „Nachtwache" wirklich verstümmelt worden ist oder nicht. Er behandelt daher wesentlich nur diese Frage.

Wäre es ihm gelungen, die Identität der beiden Bilder nachzuweisen, so wäre zwar gleichwohl die Verstümmelung der „Nachtwache“ durch den Bericht des van Dyk, sowie durch das „echte Modell“ und die Aquarell-Skizze noch lange nicht erwiesen worden; da aber die Identität der Bilder widerlegt ist, so ist die Verstümmelung auch noch sehr fraglich. —

Die Identität aber ist durch folgende Punkte widerlegt worden:

1. Aus dem Berichte van Dyk's geht hervor, dass im Jahre 1758 das Bild der sogenannten „Nachtwache“ schon lange Zeit auf dem Stadthause gestanden haben muss, da er die Verstümmelung des Bildes als eine Neuigkeit berichtet und auf einen früheren Zustand des Bildes nur von dem sogenannten „echten Modell“ schliesst, nicht aber von einem ihm vorher bekannten Zustande der „Nachtwache“ selbst erzählt.
2. Es hat sich herausgestellt, dass die von van Dyk angeblich aufgefundene Namensliste zu den auf dem Rembrandt'schen Bilde dargestellten Personen in keiner Beziehung steht, indem
   a. Frans Banning Kocq als Hauptmann nicht zu den Schützen der Cloveniersdoelen gehörte, was aus der Liste der Colonellen bestätigt wird, und
   b. indem die Namen der in Rembrandt's Inventar-Sache verhörten Zeugen, welche gemalt wurden, bezahlten und lange gelebt haben, auf der Liste nicht vorhanden sind.
3. Die Skizze in dem Album der Nachkommen von Erben des F. Banning Kocq enthält irrthümliche Angaben offenbar später lebender Personen, und beweist nichts,

jedenfalls nicht so viel als die Berichte Commelin's, welche sich auf Portraits ihm persönlich bekannter Zeitgenossen und auf Einrichtungen und Verhältnisse Amsterdams bezogen.

4. Eine Aehnlichkeit zwischen dem Hauptmanne der „Nachtwache" und dem Portrait Banning Kocq's von van der Helst (auf dem Doelherren-Stücke der ehemaligen Handboogsdoelen), welche wir auf zwei Bildnissen bedeutender Künstler von ein und derselben Person vermuthen müssen, ist nicht vorhanden, woraus hervorgeht, dass der auf der „Nachtwache" dargestellte Hauptmann den F. B. Kocq nicht vorstellt, und dass also die Namensliste auch für die „Nachtwache" **falsch ist,** ein Umstand, welcher der auf der Aquarelle befindlichen Aufschrift auch die letzte Beweiskraft für die fragliche Identität entzieht.
5. Die Beschreibung und Beurtheilung des Rembrandtschen Bildes seitens des Baldinucci (resp. Bernhard Keil) und des Hoogstraten, sowie auch die notariellen Zeugenaussagen passen nicht auf die „Nachtwache".
6. Das Bild der „Nachtwache" widerspricht der Annahme, dass es das Rembrandt'sche Portraitstück sei, da das Plus auf der „Nachtwache" eine psychologische und ökonomische Unwahrscheinlichkeit in sich schliesst, welche wegen ihrer exceptionellen Erscheinung und in Verbindung mit dem, was wir sonst über Rembrandt wissen, sich bis zur Unmöglichkeit steigert.

Da nun nach der Liste von Schaep auf den Doelen bis zum Jahre 1653 nur ein Bild von Rembrandt vorhanden

war, und da man ferner genau weiss, dass dieser für das Stadthaus kein Bild zu malen beauftragt war, so müsste er die „Nachtwache“, wenn sie von ihm stammen sollte, für irgend eine Doele nach dem Jahre 1653 gemalt haben. Darnach stellt sich zum mindesten die Datirung der „Nachtwache“ als falsch heraus. Freilich hat niemals etwas davon verlautet, dass Rembrandt ein zweites Schützenbild gemalt habe. —

Nachdem erwiesen worden ist, dass die „Nachtwache“ und das Rembrandt'sche Portraitstück, von welchem die Acten berichten, zwei gänzlich verschiedene Bilder gewesen sind, so fragt es sich nunmehr, wo das Rembrandt'sche Bild geblieben ist, da man an seiner ehemaligen Existenz nicht zweifeln kann. Wenn die Angabe des Herrn D. C. Meijer richtig ist, dass das Rembrandt'sche Bild im Saale der Cloveniersdoelen der Einfeuerung des Caminofens gegenüber den allerungünstigsten Platz inne hatte, sodass es von Rauch geschwärzt, besonders aber von der strahlenden Wärme „riesiger Torffeuer“ zu leiden hatte, so muss dasselbe im Laufe eines Jahrhunderts (von 1642 bis nach 1748) nicht nur völlig gedunkelt und unkenntlich geworden, sondern derartig ausgedörrt und geröstet worden sein, dass weder die Farbe noch die Leinwand mehr Consistenz genug besassen, um einen Transport nach einem anderen Orte auszuhalten. Wenn das Bild nicht überhaupt zerfallen ist, so musste seine Farbe wenigstens zum grossen Theile abgebröckelt sein. Das Bild wird deshalb auf dem Stadthause nicht erst aufgehangen, sondern auf einen Bodenraum gebracht und dort vergessen und verkommen sein, wie so viele andere Bilder, nicht allein Rembrandt's, sondern auch anderer Künstler.

Was aber die „Nachtwache“ anlangt, so handelt es sich nunmehr darum, ihren Autor und ihren Inhalt nachzuweisen.

Rembrandt war, wie wir bereits wissen, der bedeutende Maler überhaupt nicht, dem wir gerade dieses grossartige Kunstwerk zutrauen können, am allerwenigsten aber vermögen wir zu glauben, dass er dieses Bild nach dem Jahre 1653 noch zu malen im Stande gewesen sein sollte.

Zudem gehört dieses Bild nach Technik, Composition, Charakteristik der Personen, Helldunkel, Farbengebung und allen anderen Eigenthümlichkeiten unbedingt zu den Werken desjenigen Künstlers, der auch die übrigen herrlichen Bilder geschaffen hat, welche bisher wesentlich den Rembrandt-Begriff constituirten, das ist: Ferdinand Bol's.

Die Thatsache, dass Rembrandt's Name und die Jahreszahl 1642 (welche auch schon 1643 gelesen worden ist[1]) und die man auch 1645 lesen kann) auf dem Bilde stehen, beweist nichts, sondern die ganze Bezeichnung ist eine Fälschung, die vielleicht schon von Jan van Dyk in gutem Glauben aus den Resten von Bol's Namen hergestellt worden ist.

Was die Jahreszahl angeht, so ist aus den Acten nicht erweislich, dass Rembrandt sein Portraitstück gerade im Jahre 1642 gemalt hat, denn es ist durch gewisse, offenbar von Rembrandt selbst nominirte Zeugen die damalige Existenz einiger Bilder bestätigt worden, für welche Rembrandt vor dem Tode seiner Frau und schon vom Jahre 1637 ab die bedungene Bezahlung erhalten hatte. Für das grosse Portraitstück aber ist von keinem der betreffenden Zeugen die

[1]) Auf dem Stiche von Kaiser vom Jahre 1867 ist die Jahreszahl 1643 gedruckt.

Jahreszahl seiner Entstehung mit Bestimmtheit angegeben worden.

Im Uebrigen befinden sich auf dem Bilde, wenn auch nach den Restaurationen und der Vertuschung des Bildes sehr schwer erkennbar, noch Namenszeichen Bol's. Die deutlichste Bezeichnung befindet sich noch auf dem Kleide des kleinen Mädchens und ist ehedem in die nasse Farbe gestrichen worden. Bezeichnung s. **Nr. 17.** —

Dass das Bild der „Nachtwache“ ein einfaches Portraitstück nicht sein kann, welches von Schützen für einen Doelen-Saal bestellt und nach den darauf enthaltenen Einzelportraits berechnet und bezahlt wurde, geht aus dem Charakter des Bildes sowohl als aus dem Zweckbewusstsein des Meisters hervor, der bei keiner seiner vielen Compositionen sein Ziel jemals verfehlte.

Der Umstand aber, dass man bei dem Bestreben, das Bild auf Rembrandt zurückzuführen, sich genöthigt sah, dasselbe für ein Portraitstück zu halten, hat das Urtheil über dieses Bild getrübt und die Freude an demselben beeinträchtigt. Denn als ein Portraitstück betrachtet, musste es in der That als ein verfehltes Werk des Künstlers angesehen werden.

Anders erscheint uns das Kunstwerk, sobald wir dasselbe nicht von dem Gesichtspunkte eines Portraitstückes aus beurtheilen, sondern vielmehr in Erwägung ziehen, ob dasselbe nicht als ein historisches Sittenbild gedacht worden sei und dadurch vielmehr einem allgemeinen als einem besonderen Zwecke diente.

Es handelt sich bei diesem Bilde offenbar nicht um eine blosse Gruppirung der Schützen, wie dieselbe für ein Portraitstück erforderlich wäre, sondern vielmehr um einen

Festzug. Einen Auszug der Schützen zum Scheibenschiessen kann es indessen nicht darstellen; denn sonst würden alle Schützen ihre Gewehre bei sich führen. Auch um eine plötzliche Alarmirung kann es sich nicht handeln, denn einer solchen widersprechen die festlichen Kleider der Schützen, die gemüthliche Plauderei der Officiere und besonders auch die lichte Mädchengestalt zwischen den Reihen der Schützen. Es kann sich hier also nur um einen vorbereiteten festlichen Aufzug handeln.

Filip von Zesen in seiner Beschreibung von Amsterdam giebt uns S. 381 seines Buches wohl den endgültigen richtigen Aufschluss. Er sagt: „Im Jahre 1651, auf den 21. Weinmonates, hat man die Stadt, auf Anordnen der Herren Bürgermeister und Gutfinden der 36 Räthe, in 54 Striche und ebenso viel Fahnen, unter 5 Heerschaaren (Regimenter), als die uranienfärbige, die weisse, die blaue, die gelbe, die grüne, getheilt: also dass der Kriegsrath anitz und neben den zwei Obersten in 54 Hauptleuten besteht: und zwar unter dem Gebiet der Bürgermeister, welche als Oberhäupter derselben zu sein pflegen . . . . . Alle Jahre um den dritten und fürnehmsten Jahrmarkt hiesiger Stadt, welchen man die Kirchmesse zu nennen pflegt, ziehen 11 Tage nach einander alle diese 54 Fahnen einmal auf, und zwar jeden Tag 5 Fahnen, in ihrem vollen Gewehr, mit prächtigen Kleidern und eisernen Halskragen angethan, auch mit blinkenden Helmen und Federn auf dem Haupte“ . . . . . „Auch pflegt gemeiniglich um diese Zeit eine jede Fahne an einem bestimmten Orte sich zu versammeln und ein jeder Bürger seine Busse für die versäumten Wachen zu bezahlen: dafür man dann entweder eine Mahlzeit anrichten oder aber silberne Löffel machen und dieselben unter die Bürger austheilen lässt.“

Dass es sich bei diesem Bilde gerade um diesen Schützenumzug handelt, der meistens mit einem Festmahle endete, — dafür scheint auch die allegorische Gestalt des Mädchens zu sprechen, welche einen Pocal in ihrer Rechten trägt und die als „Amstelin" oder „Amsteltochter" gedacht sein dürfte.[1]) Der silberne Hahn, den sie am Gürtel trägt, ist als das Symbol der Wachsamkeit Amsterdams aufzufassen und steht in innigster Beziehung zu der allgemeinen Bedeutung der Bürgerschützen. Der Hahn war den Amsterdamern als Sinnbild der Wachsamkeit wohl bekannt und gehört zu den verständlichsten Allegorien überhaupt.

Das Bild ist, wie bereits erwähnt, in drei Gruppen componirt, welche an die drei Rotten erinnern, die zu je einer Fahne Schützen gehörten. Die von dem Fahnenträger hochgehaltene Fahne trägt fünf Farben in fünf Streifen, um hier gleichzeitig die fünf Farben — orange, gelb, blau, weiss, grün — der fünf Regimenter zu repräsentiren, von denen je ein Fähnchen an dem jedesmaligen Umzuge Theil nahm.[2]) Die Fahne ist also als eine Collectivfahne der gesammten Bürger-

[1]) Filip von Zesen widmet sein Buch den „Amstelinnen", Personificationen der Stadt Amsterdam; auf dem Titelblatt Commelin's ist Amsterdam als Frauengestalt dargestellt und wird „Grossfürstin" genannt. Bei der bildnerischen Ausschmückung des Rathhauses verwendete man mehrfach solche Personificationen der Stadt. Es war in jener Zeit also nichts Ungewöhnliches, Amsterdam als Frau oder Mädchen versinnbildlicht zu denken. Auch befindet sich auf der grossen Schützenfahne im Gastmahl von van der Helst ein junges Mädchen, eine Amstelin, welche das Wappen der Stadt hält.

[2]) Auf der „Nachtwache" in Amsterdam sind jetzt auf der Fahne nur noch 4 Streifen vorhanden, auf dem „echten Modell" in der National-Gallery jedoch 5, auf der Skizze ebenfalls 5. Auf der „Nachtwache" muss also bei einer Restauration der oberste Streifen weggewaschen, resp. übermalt und nicht wieder ergänzt worden sein; auch die übrigen Farben mögen bei der Restauration verändert worden sein, da der Restaurator

wehr Amsterdams zu betrachten. Durch die vielen Speere, welche man emporragen sieht, ist angedeutet, dass sehr viel mehr Schützen sich an dem Zuge betheiligen, als auf dem Bilde zur Darstellung gebracht werden konnten.

Ob der architektonische Hintergrund des Bildes ganz oder theilweise einem wirklich vorhandenen Stadtthore oder einem anderen Bauwerke angehörte, kann man um so weniger entscheiden, als die Composition des Bildes bei Annahme eines tiefliegenden Horizontes die von dem Meister häufig gewählte Aushilfe des ansteigenden Terrains, nämlich eine Treppe oder wenigstens einige Stufen, erforderte, weil ohne dieses Hilfsmittel die Personen des Hintergrundes nicht mehr zur Geltung gekommen wären. Der durch die Annahme eines tiefliegenden Horizontes gebotene Aufbau der Composition auf Stufen erschwerte es dem Künstler also, eine seinen künstlerischen Intentionen völlig entsprechende Umgebung zu finden und sich derselben mit historischer Treue anzuschliessen. —

Es bestand in Amsterdam eine sogenannte „Scherm-School“ oder „Trill-School“, in welcher die Bürgerschützen einexercirt wurden. Dieselbe befand sich erst in der sogenannten „Waage auf dem Damm“; darnach im Gebäude der Voetboogsdoelen und von 1650 ab auf der Prinzengraft. Daselbst mussten sich täglich zwei Compagnien einfinden,

keine richtige historische Auffassung derselben hatte. Auf dem sogenannten „echten Modell“ sind zwei Streifen der Fahne grün, auf der Aquarellskizze sind zwei derselben blau. Auf dem Oelbilde hat wahrscheinlich der gelbe Lack der blauen Farbe einen grünen Ton gegeben und bei der Skizze kann eine gelbe Lasur durch den darunterstehenden blauen Ton vernichtet worden sein, was bei Mineralblau vorkommt; auf diese Weise können die beiden grünen und blauen Streifen entstanden sein, welche keinen Sinn haben.

um sich in den Waffen zu üben. Diese Uebungen fanden des Nachmittags von 2½ Uhr ab statt und zwar unter dem Commando der Hauptleute und besonderer von der Stadt angestellter „Trillmeister.“ Sie begannen am 27. Mai und endeten mit den genannten grossen Umzügen, die man mit dem modernen Ausdrucke einer Parade in gewissem Sinne sehr wohl bezeichnen kann.

Auch an den Tagen der grossen Kirchmesse werden sich die Schützen voraussichtlich in und vor der Scherm-School versammelt haben, um von hier aus die gewohnten alljährlichen Umzüge zu beginnen.

Sicherlich wünschten die Amsterdamer Bürger den um diese Zeit aus der ganzen Welt zusammengeströmten Fremden — Zesen erzählt von Hoch- und Niederdeutschen, Polen, Ungaren, Italienern, Franzosen, Spaniern, Moskowitern, Persern, Türken und Indern etc. — ein Schauspiel zu geben, bei welchem sie die Wehrhaftigkeit Amsterdams kennen lernen sollten.

Freilich, es ist „ein welthistorisches Ereigniss“ in jenem herrlichen Bilde dargestellt: das wehrhafte Amsterdam, das wehrhafte Holland des XVII. Jahrhunderts schreitet dort. — —

Nachdem die Thatsache klargestellt worden ist, dass dem Bilde ein Vorgang von culturhistorischem Inhalte und Interesse zu Grunde liegt, muss die Berechtigung des Künstlers zu der bewegten, grossartigen und wuchtigen Composition, welche so lange, als für ein Portraitstück ungeeignet, bemängelt worden ist, nunmehr voll anerkannt und es muss zugegeben werden, dass der Künstler seine Aufgabe in denkbar vollendetster Weise gelöst hat. Alles auf diesem Bilde ist in seinem gegenseitigen Verhältnisse und im Hinblick auf das

Ganze weise geordnet und tief durchdacht. Nichts ist überflüssig, auch der Soldatenjunge nicht, der mit einem umgehangenen Horn dem Zuge vorauszueilen strebt, denn auch dieser Knabe gehört zum Charakter jenes Bürgerheeres, wie aus dem Buche Commelin's hervorgeht. Nur in Folge einer falschen Causalität, welche man bisher in das Bild irrthümlich hineintrug, konnte man nicht zu vollem Genusse dieses in seiner Art einzigen Kunstwerkes und zu unbeschränkter Anerkennung desselben gelangen.

Composition und Farbenwirkung waren von dem grossen Künstler bis in die Details durchdacht und abgewogen und unterstützten sich gegenseitig derartig, dass eine überraschende Naturwahrheit dadurch von ihm erreicht wurde. Es ist sehr zu bedauern, dass auf dem grossen Bilde der „Nachtwache" einzelne Stellen durch Restauration gelitten haben. So ist z. B. der grau-gelbliche Rauch, welchen der Schuss verursachte, abgewaschen worden. Derselbe war aber gerade für diesen Platz berechnet, vergrösserte die Lichtwirkung des Bildes, vermittelte den Uebergang von Hell zu Dunkel, stellte den hellen Hut des Lieutenants weich gegen den Hintergrund und schuf einen wunderbaren Luftton, der zugleich auf die Farbenwirkung des Bildes von grossem Einflusse gewesen sein muss. Auf der „Copie der Nachtwache" in der Nat.-Gal. zu London ist noch etwas von dem Pulverdampfe und seiner vermittelnden Wirkung zu bemerken.

Diese „Copie" ist auf eine leere Vermuthung hin einem gewissen Lundens, von dem, so weit ich weiss, sich kein Bild bis auf unsere Zeit erhalten hat, zugeschrieben worden, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil in einem alten Auctions-Katalog die Notiz aufgefunden worden ist, dass im Jahre 1712 ein dem Lundens zugeschriebenes Bild: die „Com-

pagnie des F. Banning Kocq darstellend“, auf der Auction van der Lip verkauft wurde. Da wir nun gesehen haben, dass die „Nachtwache“ keineswegs die Compagnie des F. B. Kocq darstellt, und da nicht erwiesen ist, dass man im Jahre 1712 eine irrthümliche Auffassung von diesem Bilde gehabt hat, so ist es klar, dass jenes seiner Zeit versteigerte Schützenstück des Lundens mit dem schönen Bilde in London nichts zu thun hat. — Lundens war übrigens ein Maler von Bauernstücken, man weiss aber nicht, welcher Schule er entstammte und ob er mit F. Bol jemals in irgend einer Beziehung gestanden hat, welche eine Erklärung dafür böte, dass dieser Maler ein so vortreffliches Bild hätte malen können als die „Copie der Nachtwache“ in der Nat.-Gal. zu London. — Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass diese „Copie“ dasjenige Bild ist, welches Jan van Dyk als das „echte Modell“ der „Nachtwache“ bezeichnet. Im Jahre 1777 ist das Londoner Bild nicht unverständig für ein Werk des G. Dou gehalten worden. Auf diese Weise war es doch wenigstens mit der sogen. „Schule Rembrandt's“, resp. mit der dieser Schule oder diesem Namen zugeschriebenen Malweise in causale Verbindung gebracht worden, wiewohl nicht einzusehen ist, wie G. Dou plötzlich zu einer so kräftigen und pastosen Technik gelangt sein sollte, ganz abgesehen davon, dass ein Mann wie Dou fremde Bilder niemals copirt hätte, zumal in einer Zeit, da er selbst ein angesehener und gesuchter Maler war, dem seine eigenen Bilder hoch bezahlt wurden. Eine Copie hätte ihm keinen genügenden Entgelt eingebracht für die viele Zeit und Mühe, welche sie ihn, und zumal gerade diese, gekostet hätte.

Die betreffende „Copie“ könnte nur in dem Atelier des Meisters — hier also Ferd. Bol's — entstanden sein. Näheres über dieselbe im Anhang zu diesem Capitel!

Die Aquarell-Skizze in dem Album des Ihr. D. de Graef von Poelsbroek aber ist vielleicht die Copie eines Entwurfes des Meisters zur „Nachtwache". Näheres über diese Aquarelle zu gelegener Zeit.

Interessante Seitenstücke zu der genannten Aquarelle und der Copie der „Nachtwache" sind die Skizze und eine Copie des Doelherren-Stückes von van der Helst, welches das von Commelin verbürgte Portrait des B. Kocq enthält; denn auch diese Skizze befindet sich in dem Album der Erben des B. Kocq und auch die Copie des v. d. Helst'schen Bildes, welche sich jetzt im Louvre befindet, stammt aus dem Besitze des Banning Kocq. Denn Houbraeken führt diese Copie als in dem Besitze des Graef van Poelsbroek, also Banning Kocq's Erben, auf.

Auf dieser in dem betreffenden Album befindlichen Skizze des v. d. Helst'schen Bildes stehen ganz einfach die Namen der vier Doelherren richtig angegeben, und es ist keineswegs von dem „jungen Herrn von Purmerland" die Rede, wie bei der Skizze der „Nachtwache". Diese einfache Namensangabe, sowie der Umstand, dass auch die Copie in Oelfarben aus dem Besitze des Banning Kocq und dessen Erben stammt, sind Beweise dafür, dass jene Skizze der „Nachtwache", auf welche sich die besprochene irrthümliche Angabe oder Aufschrift bezieht, wohl ein späterer Erwerb dieser Familie sein dürfte.

Eigenthümlich ist es, dass auf dem grossen Doelherren-Stück des van der Helst, nach oder zu welchem die Skizze im Album und jene Copie angefertigt worden sind, der Name des Banning Kocq fehlt, während die Namen der drei anderen Doelherren auf einer schwarzen Tafel, die an dem Tische lehnt, an welchem die Herren sitzen, noch zu lesen sind. — Eine Aufklärung dieser Thatsache giebt uns der

Umstand, dass van Dyk auch dieses Bild restaurirt hat und zwar, wie es scheint, später als die „Nachtwache“. Dieses Doelherren-Stück stand damals (also vor 1758) noch auf den Handboogsdoelen. Man muss annehmen, dass van Dyk selbst die Irrthümer veranlasst hat, welche betreffs dieser Bilder die Kunstgeschichte so lange irre geführt haben.

Van Dyk, der offenbar seine eigene Person interessant zu machen bestrebt war und viel von sich und seinen Arbeiten zu sprechen Ursache geben wollte, hat zunächst die Geschichte von der Auffindung der Namensliste auf der „Nachtwache“ durch Erzählungen bekannt gemacht, — nachdem er wahrscheinlich selbst den Schild in das Bild gemalt und die Namen nach irgend einer Schützenliste aufgesetzt hatte. Nachdem diese Sache herumgesprochen war, kam er nach den Handboogsdoelen, restaurirte das Bild des van der Helst, findet dort neben den Namen der drei anderen Doelherren auch denjenigen Banning Kocq's und erkennt seinen Irrthum, indem er bemerkt, dass an eine Aehnlichkeit dieser Persönlichkeiten mit dem Hauptmanne auf der „Nachtwache“ nicht zu denken war. Er will sich nicht blamiren, löscht den Namen des Banning Kocq von der Tafel und erfindet eine Geschichte. Er erzählt, auf diesem Bilde habe sich der Maler selbst neben drei Doelherren dargestellt und diese seien im Begriff, demselben ihre Kleinodien und Ehrenzeichen zu zeigen.

„Der Beweis davon ist auf der Malerei selbst“, sagt er in seinem Buche, „nämlich auf der grossen Tafel, auf der vier Namen stehen: Pater, Blaeu, Poll und van der Helst“.

Die Erklärung dieses Bildes ist ungefähr ebenso geistreich ersonnen wie jene auf die Skizze der „Nachtwache“ und deren Inhalt bezügliche, so dass auch diese den Eindruck macht, als könne sie von Jan van Dyk herstammen.

Die Thatsache, dass auf der Copie im Louvre ebenfalls der Name des Banning Kocq fehlt, dürfte dadurch erklärt werden, dass dieser Name im vorigen Jahrhundert mit aller Sorgfalt entfernt worden ist, nachdem es aus van Dyk's Buche bekannt geworden war, dass auf dem Original dieser Name nicht vorhanden sei.

Uebrigens hat van Dyk noch andere Irrthümer verschuldet, welche bereits auf ihn, als die Quelle derselben, zurückgeführt worden sind; es geschieht den Manen desselben also sicherlich kein Unrecht, wenn hier ausgesprochen wird, dass er diese Irrthümer wohl mit Bewusstsein veranlasst und seine Zeitgenossen damit hinter das Licht geführt hat.

Indessen hat van Dyk immerhin den Ruhm, seinen Zeitgenossen in Amsterdam, die sich wenig mehr um die Kunstwerke der grossen Zeit ihres Volkes kümmerten, einige derselben, besonders auch die „Nachtwache", wieder interessant gemacht zu haben, was nicht zum wenigsten durch die angeblich aufgefundene Namensliste geschehen sein dürfte.

Wie wir ausgeführt haben, war dieses Bild offenbar dazu bestimmt, die Gesammtheit der Amsterdamer Schützen zu repräsentiren (wie besonders aus der Collectiv-Fahne hervorgeht) und den festlichen Umzug, die Parade dieser Bürgerwehr zur Zeit der grossen Kirchmesse, darzustellen.

Aus diesem Grunde kann nicht angenommen werden, dass dieses Bild von wenigen Schützen für irgend einen Doelen-Saal ihrer eigenen Portraits halber bei dem Meister bestellt worden war, sondern es muss vielmehr geschlossen werden, dass der Künstler entweder vom Kriegsrath oder von den Bürgermeistern den Auftrag erhalten hatte, ein entsprechendes Bild für den grossen oder kleinen Kriegs-

raths-Saal zu malen. Vielleicht auch haben reiche Bürgerschützen dieses Bild dem Stadthause zum Geschenk gemacht.

Dass in dem Kriegsrathssaale nicht nur die Schützenstücke älterer Meister, welche von den Voetboogsdoelen gekommen waren, untergebracht wurden, geht aus Commelin, Bd. I, S. 266, hervor. Er sagt: „Dieser Saal ist mit viel herrlichen Malereien verziert von der alten Schutterye der Voet-boogs Doelen; und auch mit einigen aus letzter Zeit, von vielen vortrefflichen Meistern gemacht, die alle würdig sind besichtigt zu werden“.

Es wäre also möglich, dass das Bild des „Schützen-Umzuges“ oder „Umzuges der Bürgerschützen von Amsterdam“, wie man die „Nachtwache“ nennen könnte, in diesem Saale Aufstellung gefunden hatte. Es kann aber auch sein, dass dieses Bild, als es sich im Jahre 1662 darum handelte, den kleinen Kriegsrathssaal durch eine Malerei auszuschmücken, nach dem Jahre 1662 für diesen Saal gemalt worden ist; denn in diesem Saale hat van Dyk dieses Bild gefunden. Man hat, wie es scheint, aus dem Umstande, dass die „Nachtwache“ in diesem Saale gestanden hat, geschlossen, dass die Ausschmückung desselben wohl in Erwägung gezogen, aber nicht zur Ausführung gebracht wurde, da, wie man wusste, von Rembrandt kein Bild zur Ausschmückung des Stadthauses gemalt worden ist.

Wenn das Bild für diesen Saal gemalt wurde, so ist die Möglichkeit vorhanden, dass die Verstümmelung niemals stattgefunden hat und dass jene sogenannte „Copie der Nachtwache“ nach einem ursprünglichen Entwurfe des Meisters ausgeführt worden ist, — dass er aber bei Ausführung des grossen Bildes sich genau nach den in dem betreffenden Saale gegebenen Maassen richten und entweder die sämmtlichen Figuren unter Lebensgrösse halten oder seine

Composition an den Seiten einschränken musste, und dass er das Letztere vorzog.[1]) Möglich ist es aber auch, dass das Bild, als immer mehr Schützenstücke von den Doelen nach dem Stadthause gebracht wurden, aus dem grossen Kriegsrathssaale in den kleinen hinüber geschafft und dass es bei dieser Gelegenheit verkleinert wurde. Wenn diese Verstümmelung stattgefunden haben sollte, so müsste dieselbe aber lange vor van Dyk, etwa am Beginne des XVIII. Jahrhunderts, erfolgt sein. Das ist aber beides äusserst unwahrscheinlich, sowohl jener Transport, als auch die Verstümmelung. — Man darf wohl hoffen, dass, wenn erst nach dieser Richtung hin neue Forschungen über das Bild aufgenommen sein werden, sich die ganze Angelegenheit zur Zufriedenheit aufklären wird.[2])

Dieses Werk ist zu grossartig, als dass es an Interesse verlieren könnte, weil der so lange gefeierte Name „Rembrandt" nunmehr von demselben losgelöst wird; vielmehr muss dasselbe an Werth gewinnen, nachdem sein Ursprung erforscht und seine historische Bedeutung aufgeklärt worden ist.

Das Bild ist aus dem Geiste jener Bürgerschützen und ihrer Zeit hervorgegangen. Man merkt an dem ernsten und doch froh pulsirenden Leben dieses Meisterwerkes, dass Bol selbst mit Lust ein Schütze war. Es ist ein lange und wohl überlegtes Werk, zu dem der Künstler durch Antheilnahme

[1]) Näheres hierüber gelegentlich.

[2]) NB. Man muss z. B. die Ränder des Bildes betrachten, ob hier etwa der Körper des Trommlers durchschnitten ist oder nicht, — und ebenso auf der anderen Seite. Man würde auf diese Weise, trotz der Vertuchung, wohl dennoch an den Farbenresten der Ränder eine erfolgreiche Beobachtung darüber machen können, ob das Bild in der augenblicklichen Gestalt gemalt war oder später verstümmelt wurde. Vor der Vertuchung war das eine leichte Sache. (Unter Vertuchung eines Bildes versteht man das Aufspannen desselben auf eine neue Leinwand.)

und viele Beobachtung des Schützenlebens reiche Anregung bekommen hatte, das also aus seinem innigsten künstlerischen Interesse und Bedürfnisse heraus entstanden ist und sich als ein organisches Product seines Geistes entwickelte und zu einem Ganzen formte. Darum ist alles an diesem Werke so wahr, so zutreffend und unvergleichlich, — darum hat er die einfachsten Motive zur Erreichung ungemeiner künstlerischer Wirkungen gefunden. Das Ganze, der Ausfluss einer höchsten künstlerischen Intuition, einer reichen und doch weise und streng sich selbst beschränkenden Phantasie, eine Grossthat gewaltiger künstlerischer Kraft, — erscheint endlich so einheitlich, einfach und selbstverständlich, dass der Laie Schwierigkeiten darin nicht zu entdecken vermag. Die kühne Pinselführung, die überwältigende Farben- und Lichtwirkung vereinigten sich, um diesem Werke des grossen Künstlers den Charakter einer kräftigen, männlich-nordischen Poesie aufzuprägen. Alle Kräfte eines Menschengeistes scheinen sich hier zusammengethan zu haben, um ein Denkmal zu errichten für das grossartige Gemeinschaftsleben der Bürger von Amsterdam, aus dem so gewaltige Thaten gezeitigt wurden. Es ist ein Sittenbild, das eine Fülle individuellen und allgemeinen Lebens verkörpert und dem Geiste und Charakter jener Zeit einen wahrhaften und für alle Zeiten bedeutenden Ausdruck gegeben hat. Dieses Gemälde ist eine der schönsten Erinnerungen an jene grosse Zeit Hollands, ein Werk von poetischer Realistik und realistischer Poesie, wie die Welt in seiner Art kein zweites besitzt.

Nachtrag.

Nachdem nicht nur das vorstehende Capitel, sondern das ganze Buch bereits abgeschlossen war, habe ich in der Stadtbibliothek zu Breslau eine Beschreibung des Rathhauses von Amsterdam von dem Jahre 1737 gefunden und sehe mich dadurch veranlasst, diesem Capitel eine Nachschrift hinzuzufügen.

Der Titel des Buches lautet:

> Déscription de l'hôtel de ville d'Amsterdam avec les explications de tous les emblèmes, figures, tableaux, statues etc. qui se trouvent au dehors, et au dedans de ce bâtiment.
>
> à Amsterdam, chez les Héritiers de J. Ratelband et Com., sur le Dam. 1737. Avec Privilegie.

Dieses Büchlein scheint nicht bekannt zu sein, denn ich habe bisher in keiner kunsthistorischen Arbeit eine Bezugnahme darauf gefunden.

Aus diesem Grunde glaube ich annehmen zu dürfen, dass die folgenden Mittheilungen für eine Veröffentlichung interessant genug sein dürften, umsomehr, als diese Berichte die Nachrichten Commelin's ergänzen und weil sie früher erschienen sind als die Nachrichten van Dyk's über die Bilder des Amsterdamer Stadthauses.

In dem Capitel über die „Nachtwache“ habe ich angeführt, was Commelin von dem grossen Kriegsrathssaale berichtet; über den kleinen Kriegsrathssaal spricht derselbe nicht. Der ungenannte Verfasser des in Rede stehenden Buches dagegen erzählt, dass auch der kleine Kriegsrathssaal mit verschiedenen Schützenbildern aus alter und neuer Zeit ausgeschmückt war. In dem grossen Kriegsrathssaale hingen 11 Bilder, alle Bürgercompagnien darstellend, darunter sehr ansehnliche Werke. Ausserdem war in der „Trésorerie ordinaire“ ein Bild der alten Voetboogs-Schützen vom Jahre 1536 untergebracht und in dem „chambre extraordinaire de Mrs. les Echevins“ mehrere Bilder von alten Bürgercompagnien. Was aber besonders interessant ist: die beiden grossen Bilder des van der Helst befanden sich 1737 bereits in dem grossen Kriegsrathssaale, desgleichen das grosse Schützenbild von Gov. Flinck, auf welchem Mr. J. Huydecoper, Ritter und Herr von Marsaveen, mit seiner Compagnie gemalt war. Bei den Bildern des van der Helst ist gleichfalls richtig angegeben, dass auf dem einen Roelof Bicker, auf dem anderen Cornelis Witsen gemalt worden sind. — Das grosse Bild von van der Helst ist also lange vor 1648 schon von den Cloveniersdoelen nach dem Stadthause gebracht worden. — Oder existirte dort noch ein drittes grosses Bild von van der Helst und ist verloren gegangen gleich wie der Rembrandt?

Dass das letztgenannte oder irgend ein anderes Bild erst kürzlich an seinen Platz gebracht worden wäre, ist nicht gesagt; sie befinden sich hier und dort. Es ist nicht unwichtig zu wissen, dass beide Kriegsrathssäle im Jahre 1737 mit Bildern gefüllt waren. Es ist deshalb nunmehr nicht einzusehen, weshalb andere

Schützenbilder, welche später noch aus den Doelen nach dem Stadthause gebracht wurden, die hier aufgehangenen Bilder hätten verdrängen sollen, welche gleichsam bereits Kinder des Hauses waren. Das Aufhängen und Einreihen grosser Bilder ist übrigens bei so verschiedenen Formaten unbequem und schwierig; — ausserdem werden die Wände leicht dabei beschädigt; — oder es treten, wie man weiss, nach Abnahme lange an einem Platze belassener Bilder Schmutzstreifen hervor, die sich bei anderem Arrangement nicht völlig verdecken lassen; — dazu kommt, dass an den unbedeckten Wandflächen die Tapete verblichen ist, unter den Bildern dagegen nicht; — Gründe genug, die einmal aufgehangenen Bilder an ihren Plätzen zu belassen, wenn man nicht etwa der Abnahme der Bilder noch eine umfangreiche Renovation der Säle folgen lassen wollte. — Dazu aber kam, dass die neuen Ankömmlinge, welche von den Doelen nach dem Stadthause gebracht wurden, mehr als die daselbst befindlichen gedunkelt sein mussten, weil sie durch Rauch und Staub[1]) mehr als diese zu leiden hatten. Sie werden also auch aus diesem Grunde die Bilder aus den Kriegsrathssälen nicht verdrängt haben. Diese Nachkömmlinge sind so, wie es mit früher überbrachten Bildern gehalten wurde, wahrscheinlich in verschiedene Säle vertheilt worden, wo es noch Platz für sie gab.

[1]) Herr D. C. Meijer führt in seinem Aufsatze aus, dass besonders im Saale der Cloveniersdoelen einerseits Versammlungen stattfanden, bei denen geraucht wurde, und dass der aus dem Kaminofen ausschlagende Rauch riesenhafter Torffeuer dazu beigetragen hat das daselbst seiner Zeit befindliche Schützenstück Rembrandt's zu schwärzen

Darum wird auch das Bol'sche Bild des Schützen-Umzuges nicht den Platz im kleinen Kriegsrathssaale, für welchen es gemalt worden war, gewechselt haben und nicht verstümmelt worden sein, weil es einem anderen Bilde weichen und für einen anderen Platz zurechtgeschnitten werden musste. Es wird vielmehr an dem Orte, wo es aufgehangen war, verblieben sein. Man darf also die Verstümmelung der „Nachtwache" schon aus diesem Grunde verneinen.

Ausser dem grossen Bilde von van der Helst, von dem man annimmt, dass es dasjenige sei, welches auf den Cloveniersdoelen gestanden habe, nennt der Verfasser der Beschreibung des Stadthauses von 1737 kein anderes von denen, welche ausser jenem auf diesen Doelen gehangen haben, weder das Bild von Sandrart noch dasjenige von Rembrandt. Die betreffenden Bilder mögen also zu dieser Zeit noch auf ihrem alten Platze gewesen sein. Warum sollte nun dieses Bild allein auf das Stadthaus geschafft worden sein und die anderen nicht? — Der van der Helst'schen Stücke erwähnt er mit folgenden Worten: „diese beiden letzten, welche von van der Helst gemalt sind, besonders aber das letztere (mit Cornelis Witsen) ist so schön in Anordnung und Stellungen und der Geschmack darin ist so bewundernswürdig, dass man Mühe hätte, andere Bilder zu finden, welche diesem letzteren gleichkommen: man kann dasselbe selbst bis zu dem Punkte rühmen, dass, wenn es irgend ein Stück giebt, welches den Namen der Vollendung verdient, es sicher dieses ist."

Für den „Schützenumzug" Ferdinand Bol's war in dem kleinen Kriegsrathssaale leider kein genügender Abstand vorhanden, auch fehlte es für das gedunkelte und mehrfach überfirnisste Bild an dem nöthigen Licht, um es genügend

in Augenschein nehmen und nach seinem Werthe beurtheilen zu können. Die van der Helst'schen Bilder waren von vornherein heller im Ton gehalten, dazu empfingen sie in dem gewaltigen vielfenstrigen grossen Kriegsrathssaale mehr Licht. Aus diesem Grunde haben sie auf den Verfasser der genannten Beschreibung wahrscheinlich einen grösseren Eindruck gemacht.

Ausser den Mittheilungen über die Ausschmückung der Kriegsrathssäle ist in der betreffenden Beschreibung des Stadthauses eines „Malerzimmers" Erwähnung gethan. In diesem durften die Maler Amsterdams ihre Bilder zum Verkauf ausstellen. In diesem Zimmer stand ein ungemein kostbarer Schrank, ein Vermächtniss des Mynheer Michel Hinloopen, in welchem 7000 Kupferstiche und Radirungen in 52 Büchern oder Mappen untergebracht worden waren. Eine kostbare Sammlung, welche Mhr. Hinloopen sein Leben lang bemüht gewesen war, zusammenzutragen. Sie enthielt Stiche „der ausgezeichnetsten Meister Italiens, Frankreichs und Hollands." Diese Sammlung durfte täglich von 11 Uhr früh bis Mittag vom Publikum besichtigt werden und Maler und Kupferstecher durften sich daran bilden und diese Blätter copiren.

Das kleine Bild der „Nachtwache" in der National-Gallery zu London.

Der sogenannte „Lundens", die sogenannte „Copie der Nachtwache" in der National-Gallery zu London ist heller als das — unbestrittene — Original im Amsterdamer Ryksmuseum.

Dieser Umstand giebt zu bedenken, dass schwerlich ein Copist, selbst nicht ein solcher von der Bedeutung eines Lundens (!!), im Stande ist, seine Copie um ein paar Töne heller zu stimmen als das Original ist, welches er copirt, ohne dabei aus dem Gesammtton und der Gesammthaltung zu fallen oder „flauer“ zu werden, zumal wenn er eine verhältnissmässig so kleine Copie nach einem so grossen Bilde verfertigt. Vielmehr wird in fast allen Fällen die Copie in dunklerem und trüberem Tone gehalten sein, schwerlich aber in einem leuchtenderen als das Original.

Nach dieser Betrachtung kann es sich bei dem Bilde in der Nat.-Gal. nicht um eine Copie, sondern nur um ein Originalwerk des Meisters selbst handeln.

Ferner zeigt das Bild wohl an einigen Stellen spätere, bei Restaurationen erfolgte Nachbesserungen, so besonders an dem Boden des Vordergrundes, der etwas wollig wirkt, — auch eine Veränderung im Gesichtsausdrucke des Hauptmannes und besonders des rechts im Hintergrunde mit dem über die linke Schulter gelegten Gewehr stehenden Schützen, — die anglisirt erscheinen.

Gleichwohl ist das ein so ausgezeichnetes und wohlerhaltenes Werk, die Technik so sicher und vorzüglich (ich erinnere nur an den Gewehrlauf des Schützen, welcher den Schuss abfeuert, oder an den Handschuh und die ganze Figur des Lieutenants, sowie an den Hauptmann), — dass es nur von dem Meister selbst herstammen kann.

Es steht in der Technik und ganzen Behandlung dem 1658 gemalten Opfer Salomo's so nahe, dass man wohl annehmen kann, es sei ca. im Jahre 1662, als die Ausschmückung des kleinen Kriegsrathssaales vom Rathe der Stadt beschlossen war, — vielleicht als ein Concurrenz-

werk — entstanden, wenn nicht Bol selbst das Bedürfniss in sich gefühlt haben sollte, den Höhepunkt des Gemeinschaftslebens der Amsterdamer Bürgerschützen, den Parade-Umzug seiner Kameraden, in einem so aus dem vollen Mitleben und -Empfinden herausgewachsenen Werke (das sich seiner Phantasie mit Nothwendigkeit aufdrängte) zu verkörpern, — was er schon am Ende der fünfziger Jahre gethan haben mag.

Zum Beleg für die Autorschaft Bol's wolle man die Bezeichnung beobachten, welche sich genau an derselben Stelle als auf dem grossen Bilde befindet, „Bol" in dem grossen Monogramm auf dem Kleide des Mädchens, in die Deckfarbe tief eingekratzt.

Dieses Zeichen hätte ein Copist übersehen, wie denn überhaupt noch keiner der Künstler, welche Bilder unseres Meisters copirt haben, seine Bezeichnungen bemerkt hat.

Das Vorhandensein dieser latenten Bezeichnung beweist, dass Bol seine Einzeichnungen sehr wohl wieder bemerkte, sobald er nach dem einen Bilde ein anderes fertigte. Diese Bezeichnung hat er auf derselben Stelle und in derselben verhältnissmässigen Grösse auch auf der „Nachtwache" in Amsterdam eingekratzt.

Ausser dieser interessanten Bezeichnung finden sich noch mehrere andere auf dem Bilde vor, welche nicht schwierig zu entdecken sind.

Die Direction der National-Gallery in London hat also recht daran gethan, wenn sie unbeirrt an ihrer Ansicht festgehalten hat, in dem schönen Bilde ein echtes Werk des begrifflichen „Rembrandt", also F. Bol's zu besitzen.

Sollte die Entstehung des Bildes einer Concurrenz zu danken sein, welche ausgeschrieben war um den kleinen Kriegsrathssaal u. a. mit einem grösseren Schützenstücke zu schmücken, so ist es selbstverständlich, dass F. Bol mit dem kleinen Bilde aus dieser Concurrenz als Sieger hervorging, — wenn er nicht einfach den Auftrag bekommen haben sollte, ein grosses Bild nach jenem kleinen bereits vorhandenen für den betreffenden Saal auszuführen.

III. Capitel.

Die Helldunkelmalerei, der Realismus und Ferdinand Bol.

Der Name Rembrandt's ist in der Vorstellung der Menschen mit der Helldunkelmalerei fast gänzlich identificirt worden, sodass man den Namen gern an die Stelle des Begriffes setzte. So sagt Lemcke z. B. (wenn auch mit dem Bewusstsein des Uneigentlichen), man habe schon vor Rembrandt „rembrandtisirt". Damit ist ausgedrückt, was dem modernen Causalitätsbewusstsein einzig verständlich ist, nämlich, dass auch bei den Holländern das Streben nach Helldunkel schon vor Rembrandt vorhanden war und dass Rembrandt eine Etappe in der Vervollkommnung der Helldunkelmalerei bedeuten kann.

Das Streben nach dem Formenideal, welches in körperlicher Proportionalität, schönen Umrissen und edlen Bewegungen gesucht wurde, — ein Ziel, welches die Malerei mit der Plastik gemeinsam verfolgt hatte, war nach und nach als hauptsächliches Moment in der Malerei zurückgetreten; die Farbenphantasie der Menschen hatte sich weiter entwickelt und das Streben nach rein malerischer, dieser Kunst allein zugehöriger Wirkung gewann die Oberhand. Die Malerei trat mit diesem Schritte in ein neues, hochwichtiges Entwickelungsstadium: die malerischen Mittel wurden all-

mählich in ihrer specifischen Eigenart aufgefasst und vergeistigt, und die Farbe — in ihrer Eigenschaft als Symbol des Geistes, als eine dem Auge zugängliche elementare Erscheinungsform von Ideen und Gefühlen — diente, zumal in ihrer Abstufung von Hell und Dunkel, dem Künstler dazu, die der dargestellten Situation zupassende Gemüthsstimmung auszudrücken.

Durch Anwendung specifisch malerischer Ausdrucksmittel mussten die Gemälde an elementarer psychischer Wirkung gewinnen, die dargestellte Situation wurde eindrucksvoller und prägnanter, wodurch nach anderer Richtung ersetzt wurde, was durch Aufgeben der strengen Linien oder der an sich bestrickenden Formenschönheit etwa verloren gegangen war.

Es begann die Zeit der realistischen Formen- und der idealen Farbengebung. Der Kreis des malerisch Darstellbaren konnte sich hierdurch unendlich erweitern, ohne an Reiz zu verlieren, denn man konnte nun wahrhaft menschlich und doch poetisch anziehend, vielseitig und wahr sein. Aus den „Regionen, wo die reinen Formen wohnen", aus der mit Gebilden der Vollkommenheit erfüllten Vorstellungswelt konnte man nunmehr herabsteigen in die Welt der Unvollkommenheit und statt Götter und idealer himmlischer Wesen Menschen malen, Wesen, denen die Gefühle unserer Seele eigen sind, und diese Gestalten durch den höchsten Ausdruck des menschlichen Gefühlslebens verklären.

In Correggio sehen wir einen Meister, der an Stelle der Schönheit die Anmuth malte, — an Stelle göttlicher Hoheit tief menschliches Empfinden. Er erfasste die Malerei in ihrer vollen Eigenart, und seine Compositionen wirken nicht durch weihevolle Schönheit auf das Gemüth, sondern durch den Ausdruck innigster Gefühle; diese Wirkung aber wird

unterstützt durch den geheimnissvollen Zauber seiner Lichtgebung, durch welche er nur die Hauptgruppe und bei Einzelfiguren nur den oberen Theil des Körpers, hauptsächlich den Kopf, in voller Beleuchtung zeigt, während er alles Uebrige in Schatten und Halbschatten zurücktreten lässt und durch das, was er dem Beschauer vorenthält, die Phantasie desselben um so mächtiger anregt. Es ist das Moment des Ahnungsvollen, das mit der Poesie so eng verbunden ist, durch welches die Bilder dieses Meisters so bestricken und unsere Seele zu eigener, ergänzender Production dessen anregen, was das Helldunkel seiner Bilder uns halb verhüllt.

Diese Darstellungsweise, in welcher uns Correggio bereits als fertiger Meister entgegentritt, war schon vor ihm angestrebt worden. Es ist aber sein Verdienst, diese poetische Auffassung der Natur, welche schon ein Lionardo da Vinci, ja selbst schon Bellini und Andere in manchen ihrer Werke malerisch wiederzugeben versucht hatten, mit seinem Geiste voll erfasst und in Italien auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht zu haben.

In Deutschland hatten bereits die van Eyck's damit begonnen, das Helldunkel herauszubilden, das eben erst für die Oelmalerei technisch möglich war und darum auch — wenngleich einstweilen nur sporadisch auftretend — mit der Oelmalerei fast gleichzeitig in die Erscheinung trat.

Es liegt auf der Hand, dass feinsinnige Künstler wie die van Eyck's bestrebt waren, durch den Gegensatz von Hell zum Dunkel in der malerischen Vortragsweise zu pointiren, das Hauptsächliche einer Darstellung herauszuheben und aber auch das Nebensächliche klar und durchsichtig zu halten, nicht anders gleichsam als es tüchtige

Schriftsteller thun und ebenso wie der Redner in seinem Vortrage.

Dürer hat das Helldunkel gekannt, wie sein Selbstportrait in München bezeugt, — ebenso Andere. Hauptbestrebung ist es bei Correggio, herrschender Stil und gleichsam ein künstlerisches Correlat des Realismus wird es in der grossen Periode der holländischen Malerei, resp. des XVII. Jahrhunderts überhaupt.

Die neue Darstellungsweise und Beleuchtungsart machte seit Correggio auf Künstler und Kunstfreunde den tiefsten Eindruck und trat im Laufe der Zeit gleichsam einen Siegeszug durch die Kunstwelt Europas an. Die neue Erkenntniss musste jedoch, wie alles Geistige, bei den verschiedenen Nationen eine durch den National-Charakter, durch die Eigenart des Klimas, der Luftstimmungen u. a. m. bedingte, verschiedene, eigenartige Beugung und Fortentwickelung erfahren.

Durch den geistigen Austausch der Völker von Italien sowohl nach Spanien als auch nach den Niederlanden übertragen, gewann das Helldunkel die Herrschaft über einen grossen Theil der Malerei, und mit ihm ging Hand in Hand eine realistische Auffassung der Natur und erhielt mit demselben nach Völkern, Zeitströmungen und individueller Veranlagung der ausübenden Künstler charakteristische Erscheinungsformen. —

Die humanistischen Bestrebungen, die moderne, nachkopernikanische Weltanschauung, die That des Columbus hatten die Ideenkreise der Menschheit erweitert und leiteten sie auf ganz neue Bahnen; die Reformation aber verinnerlichte mit der Religion auch die Kunst.

In Spanien kam durch die Gegenreformation eine neue Ekstase über die Künstler, und Murillo schuf Werke der

leidenschaftlichen Hingabe an das Dogma. Seine Lichtwirkung ist hinreissend, und aus der Lichtfülle, die aus seinen geöffneten Himmeln bricht, glaubt man die Chöre der himmlischen Heerschaaren und ihren Posaunenschall zu vernehmen. Auf seinen Bildern religiösen Inhaltes dient ihm das Helldunkel nur dazu, die Erde in Schatten zu hüllen und den Blick auf die Glorie der Himmelskönigin oder anderer himmlischer Erscheinungen zu richten.

In den Niederlanden, wo die neuen Ideen tiefe Wurzeln geschlagen hatten, gewann die Helldunkelmalerei durch diese und in ihrer Verbindung mit dem deutschen Gemüthsleben jedoch erst den ihrem Wesen entsprechenden Boden und entwickelte sich diesem Gemüthsleben nach zu demjenigen Kunststil, welcher der vollendetste Ausdruck wurde für eine menschlich-ethische Auffassung der Welt.

Der Malerei wurde es nun möglich, ohne Verletzung des ästhetischen Gefühles Gestalten darzustellen, die, von Geistesarbeit und vom Schicksal geprägt, tiefe Furchen in Stirn und Wangen zeigen; ja, selbst die Hässlichkeit und Armseligkeit liess sich durch das tiefe Gefühl, durch Menschenwürde, welche auch diesen Gestalten noch innewohnt, verklären und durch das Helldunkel gleichsam mit dem Schleier sanfter Liebe umhüllen und auch an ihnen noch das Menschlich-Geistige zur Erscheinung bringen. Die holländische Helldunkelmalerei hat bei voller Realistik des Inhaltes auch die Welt des Gewöhnlichen poetisch-gemüthvoll zur Darstellung gebracht.

Einen an sich poetischen, religiösen, wunderbaren Inhalt aber vermochte sie gleichsam über das Irdische hinauszuheben.

Phantastische Historiographen haben in sagenbildend-personificirender Weise die fast unpersönliche Zeitströmung

in Rembrandt personificirt, ihn den Vater des Helldunkels genannt und erzählt, er habe auf dem Bodenraum der väterlichen Mühle das Helldunkel beobachtet und bahnbrechend für die Malerei theoretisch und praktisch verwerthet. Bei der Gewöhnung des modernen Menschen aber, allen Dingen auf den Grund zu gehen und sie auch in Ansehung der zutreffenden physikalischen und chemischen Gesetze nach ihrer Möglichkeit zu prüfen, erscheint uns diese ernsthaft gemeinte Erzählung scherzhaft und naiv, da es ja schon bei geringer Einsicht unmöglich erscheinen muss, dass ein Künstler in einer durch die Bewegung des Räderwerkes stetig zitternden Mühle auch nur eine einzige charakteristische Linie zu ziehen im Stande gewesen sein sollte, — geschweige, dass ein Maler gar auf die unsinnige Idee verfallen sein könnte, ein Oelbild in einem nothwendig von Mehlstaub erfüllten Bodenraum zustande bringen zu wollen.[1]) —

Während in Italien die Ausbildung des Helldunkels durch die umgebende freie Natur, den tiefblauen Himmel, die starke Contrastwirkung von Licht und Schatten und durch die Dunkelheit der Laubmassen bedingt und beeinflusst worden war, ist das specifisch holländische Helldunkel vielmehr auf das Studium der Lichtvertheilung und Beleuchtung der Innenräume zurückzuführen, seien dies Wohnzimmer oder Ateliers oder Kirchen. Besonders günstig für diese Beobachtungen war das grünlich-gelbliche Licht, das durch die kleinen, in Blei gefassten viereckigen oder auch runden Fensterscheiben in die Wohnräume fiel und denselben einen sanften und einheitlich warmen Gesammtton gab. Wir können auch heute noch diese Beobachtung in den Re-

[1]) Nach Fiorillo mochte Rembrandt nirgend anders malen als in der väterlichen Mühle. (Hannover 1818)

naissance-Zimmereinrichtungen machen, bei welchen die grünlich-gelblichen Butzenscheiben nicht vergessen worden sind. Die holländische Helldunkelmalerei beruhte also ebenso wie die italienische auf Naturbeobachtung.

Die Italiener übertrugen das in schattigen Hainen und in ihren Vorhallen beobachtete Helldunkel nebst Lichteffecten auf ihre Darstellungen. Die holländischen Künstler dagegen malten zum Theil Scenen, welche sich unter freiem Himmel abspielten, in der grünlich-goldigen Beleuchtung ihrer von der Sonne und durch Reflexlichter erhellten, aber doch verhältnissmässig dunklen Innenräume, sodass solche Historienbilder in ein magisches Licht getaucht erscheinen, welches allein der Phantasie des Künstlers zu entstammen scheint.

So ist auch z. B. jener „Umzug der Bürgerschützen von Amsterdam", die berühmte „Nachtwache" durchaus nicht in Freilicht-Beleuchtung gemalt, obwohl die Personen alle ins Freie und zwar in das Tageslicht heraustreten. Naturgemäss wurde gern das Abend- oder Morgenlicht zur Beleuchtung der Scenen gewählt, wolkenbedeckter Himmel, Gewitterstimmung, Nacht und künstliches Licht.

Was die Künstler aus dieser eigenartigen Naturauffassung für ihre Kunst gewannen, was sie aus den durch die Tradition überkommenen malerischen Mitteln machten, wieweit sie Farben- und Lichtstimmung beherrschten und dieselben dem geistigen und Gemüthsinhalte ihrer Werke harmonisch anzupassen verstanden, war Sache der specifischen Veranlagung jedes einzelnen, d. i. der ihm angeborenen Farbenphantasie und allgemeinen künstlerischen Intuition: die Gedanken, Gefühle, welche sie leiteten und bewegten, ihre Lieblingsgewohnheiten, die geselligen Kreise, welche ihnen zupassten, den Ausschnitt von der Welt, welchen ihr Geist begriff,

umfasste, durchdrang, kurz ihre Welt, die ihr Denken, Fühlen und Wollen beschäftigte, mussten sie darstellen, wenn sie sich künstlerisch ausleben wollten.

In den südlichen Niederlanden etablirte sich am Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts von Neuem der Katholicismus, und die überschiessende Kraft der Geister wurde von der Bahn der calvinistisch-ethischen Weltauffassung durch den gewaltigen Druck der katholischen, mit dem spanischen Staatsprincip und der Hierarchie verwachsenen, stehenden und fallenden Lebensinteressen von der freien Forschung abgetrieben und wiederum ins alte Dogma eingezwängt. Diese überschiessende, freie Kraft der Geister wandte sich einer Kunstrichtung zu, welche, die verkörperte religiöse Tradition und antike Welterklärung, in Rubens gipfelnd, der neuen Fortschritte des Geistes uneingedenk die „gloria in excelsis“ oder den Sturz der Verdammten darstellte und den Geist mit sinnlichen Vorstellungen des Uebersinnlichen erfüllte oder denselben auf ästhetischen Genuss abdrängte. In den nördlichen Niederlanden dagegen blieb der protestantisch-kritische Gedanke lebendig und wirkte auch menschlich-ethisch die neue Weltanschauung stabilirend oder ihr doch Rechnung tragend in der Kunst organisch weiter.

Ferdinand Bol's Werke biblischen Inhaltes, welche, obwohl keiner orthodoxen Bibelauffassung irgend welcher Art entsprungen, sich dennoch als Schöpfungen eines Künstlers von entschieden christlicher Ueberzeugung kennzeichnen, verdanken ihre Entstehung dem toleranteren und freieren Geiste jener grossen Zeit Hollands als ihrer Basis und Bedingung und müssen in dieser Beziehung der allgemeinen Geistesentwickelung seiner Zeit und seines Volkes zugerechnet werden, als deren Blüthe sie zu betrachten sind. Seine

Werke sind urdeutsch und seine Bilder religiösen Inhaltes die einzige grosse und unübertreffliche Kunst des reformatorisch-christlichen Zeitalters.

Bol, obwohl calvinistisch-christlicher Künstler, ist in seinen Darstellungen biblischer Stoffe so allgemein-menschlich, als es sich überhaupt mit der christlichen Lehre vereinigen lässt. Und darum ist er auch heute noch in seiner Auffassung der biblischen Stoffe unserem modernen Bewusstsein auf das Innigste verwandt, so dass sich annehmen lässt, er werde, welche Wandelungen und Fortschritte in der geistigen Entwickelung der Menschheit auch eintreten sollten, stets das Gemüth der Menschen auf das Tiefste ergreifen. Und das um so mehr, als gleichzeitig die Farbenharmonie seiner Bilder auf unser Gemüth einwirkt, wie etwa der feierliche Accord einer mächtigen Orgel, oder unsere Sinne umschmeichelt wie Sonnenschein am Waldeshang.

So hat kein anderer vor ihm die Mittel der Kunst zu beherrschen verstanden: seine Farbe wirkt magisch bannend, bezaubernd, erregend und beruhigend zugleich auf unsere Seele. —

Zwar war er der Erste nicht, welcher das Helldunkel erfand, auch der Letzte nicht, der es ausübte, aber er war es, der diese Art der Malerei zu der denkbar höchsten Vollendung herausgebildet hat.

Seine eigenartig pointirende Weise der Lichtgebung, welche den Gesetzen des Denkens, des Anschauens und seelischen Empfindens völlig entspricht: — dass wir nämlich das Geahnte um das Bestimmte, das Nebensächliche um das Hauptsächliche gruppiren und doch immer wieder auf das Hauptsächliche, als das Wesentliche, von dem wir ausgingen, auch zurückkehren, — diese den Gesetzen des Denkens nachgebildete künstlerische Ausdrucksweise ist eben darum

die höchste Form der Malerei und kann überhaupt nicht übertroffen werden.

Bol ist ungeschminkt, gross und wahr in dem Ausdruck seiner Gefühle, erhaben in seinen Grundstimmungen.

Der Grundaccord in der Seele des schaffenden Künstlers ist das Gefühlsleben seiner Nation; seine Ideale sind diejenigen, auf deren Verwirklichung die allgemeine Geistesentwickelung der Menschheit hinstrebt; seine Auffassung, seine Weltanschauung und Welterklärung hat er mit dem Geiste seiner Zeit gemeinsam.

Bol's Werke begreifen den gesammten Geist jener grossen Entwickelungsepoche seiner Nation in sich. Es ist — zur Ehre seiner Nation sei es gesagt — holländische Menschlichkeit, Toleranz, Sorgfalt, Liebe bei aller Kraft des Selbsterhaltungswillens, welche wir in des grossen Künstlers Werken nachempfinden und bewundern. Wir können sie nachempfinden, weil auch wir in einer grossen Zeit der Geistesentwickelung leben.

F. Bol schuf hundert Jahre nach den grossen Italienern. Aber welche hundert Jahre sind das gewesen für den Menschengeist! Welche Erkenntnisse waren ihm aufgegangen und welche Entwickelung hatte er genommen!

Das Gebäude des Himmels war in die Unendlichkeit erweitert und die Bewegungsart der Himmelskörper war nachgewiesen: der Menschengeist hatte das Wesen der Natur als eines gesetzmässigen Organismus begriffen. Es charakterisirt jene Zeit, wie sich im Anschluss an die allmählich sich wandelnde Weltanschauung neue philosophische Systeme entwickeln, wie der Menschengeist messend den Weltraum zu begreifen und unter die Gesetze seiner Vernunft zu ziehen sucht und sich auf allen Gebieten in das Wesen der Allnatur

versenkt. Der Realismus der Kunst und der Pantheismus des Giordano Bruno und seine begeisterte Bewunderung der Heldenthat Luthers, — die Entdeckungen des Copernicus und Kepler, des Galilei und Newton, das System des Descartes und Spinoza sind im Grunde derselben Quelle entsprungen, — der Versenkung in das wahre Wesen der Natur. —

Es ist fraglos, dass auf einen tiefen und ernsten Geist, wie Bol es war, die Uebersiedelung aus der Provinzialstadt Dordrecht nach der Weltstadt Amsterdam von den grössesten Folgen sein musste. Kam er hier doch mit den geistigen Strebungen seiner Zeit in engste Berührung, von dem Gezänke orthodoxer kleiner Geister unbehelligt, in eine Region neuer, grosser Anschauungen. Hier erlebte er die Wandelung von einem Standpunkte des „Vaters Cats“ zu der tiefen symbolischen Auffassung der Welt und des Menschengeistes, von der er in seinen Werken Zeugniss ablegt.

Hier — von Menschen grossen Stils umgeben — wächst er in seiner Geistigkeit, hier wird er gross, tief und frei von dem Kleinlichen und Unbedeutenden. Hier entwickelt sich mit seiner Weltanschauung auch sein Stil, seine Vortragsweise. Hier wird er ein Amsterdamer, ein wahrer Sohn jener damaligen „Hauptstadt von Europa“, wie man der Wahrheit nach gern sagte.

Die Zeit seit Copernicus und Galilei war für seinen Geist nicht nutzlos verstrichen: er ist bei aller Festigkeit seiner Glaubens-Ueberzeugungen ein Künstler der Neuzeit, ein moderner Geist.

Man ist seit langer Zeit gewöhnt, die Werke Ferdinand Bol's, welche jetzt hauptsächlich den künstlerischen „Rembrandt“-Begriff constituiren, für diejenigen eines naiven Künstlers zu halten, der ohne höhere Geistesbildung voll

Treuherzigkeit und Einfalt seine Kunst handhabte, für Jedermann aus dem Volke verständlich, für „Gebildete“ fast zu kindlich, aber doch rührend seiner Gefühlstiefe halber. — Diesen Künstler mit dem Weltmann Rubens oder einem Michel-Angelo zu vergleichen, ist Niemandem eingefallen, vielmehr sind seine Werke, — da Rembrandt als Mensch schon betreffs seiner äusseren Geltung in so starkem Gegensatze zu diesen beiden Heroen stand —, neben denjenigen dieser Meister als die Werke eines einfach bürgerlichen, fast spiessbürgerlichen Geistes angesehen worden.

Ferdinand Bol war nicht naiv; jene Zeit des höchsten Selbstbewusstseins und das Zusammenleben mit der Amsterdamer Gesellschaft schon allein, wenn nicht eben der Inhalt und die Ausgestaltung jener vielbekannten, tiefdurchdachten Werke, sprechen dagegen. Wenn die ganze Zeit von Selbstbewusstsein strotzt, wie sollte ihr höchster Ausdruck, jener grosse Künstler, naiv, nur eben kindlich-natürlich sein und halb unbewusst die grössesten Geisteswerke vollbringen?!

Ein naiver Geist schafft nicht so Vielseitiges und Grosses, er giebt sich zu bald aus. Freilich, seine grosse Natur, sein tiefes, wahres Gefühl verleugnen sich nirgend, aber er ist sich seiner Absichten, seines aesthetischen Endzweckes und der dazu angewandten Mittel sehr wohl bewusst. Bol übersetzt sich die ganze Bibel in seinen Geist, er giebt seine selbstständige und eigenartige Auffassung wieder und steht gerade hierin in vollem und bewusstem Gegensatze zu der religiösen Kunst Italiens und der spanischen Niederlande. Weit eher wäre Rubens wegen seiner gänzlich unkritischen Auffassung des kirchlichen Dogmas „naiv“ zu nennen, als Bol, einer der erleuchtetsten Geister derjenigen Stadt, welche damals die Culturblüthe Europas bedeutete. In manchen seiner Schöpfungen erinnert er in der Verinnerlichung, in

der Tiefe des geistigen Ausdruckes an Michel-Angelo; so in seinem „Mathäus“ im Louvre und in dem „Segen Jacob's“ in Cassel. In seinem „Mathäus“ hat er die Personification des grüblerischen, forschenden, ringenden, willensstarken Menschengeistes geschaffen, eines titanischen Charakters, der seine innere Stimme befragt und hört.

In den Gestalten Bol's ist ebenso die elementare Geisteskraft und Willensstärke verkörpert, wie sie nur in den Gestalten der grössesten Meister der bildenden Kunst enthalten sein kann. Auch er hat unsterbliche Typen des Menschengeistes geschaffen.

Er ist eine gewaltige Geisteskraft gewesen, einer der wenigen Geistesriesen unter den Menschen, welche für die Jahrhunderte und Jahrtausende gelebt, gearbeitet und geschaffen haben.

IV. Capitel.

Ferdinand Bol als Künstler.

Wie viel Interesse vorliegt, alles auf Bol's Leben irgend Bezügliche heraus zu suchen und zu sammeln, ist aus dem Vorstehenden klar geworden. Das ist sicher: er wäre auch ohne Rembrandt's Vorhandensein zu seiner grossartigen künstlerischen Production gelangt.

Wessen Kunst und Malweise den Grund gelegt für die gewaltige Entwickelung seiner künstlerischen Fähigkeiten und welcher Künstler die Vielseitigkeit seiner Bestrebungen angeregt und zumal technisch in die richtigen Bahnen geleitet hat, das kann nicht zweifelhaft erscheinen, wenn wir in Betracht ziehen, dass Ferdinand Bol zu Dordrecht seine Jugendjahre verlebte. Es ist, wie Herr G. H. Veth bereits urtheilt, nicht einzusehen, warum F. Bol schon in seinem 3. oder 4. Lebensjahre nach Amsterdam gekommen sein sollte, da keine Gründe vorlagen, welche Bol's Eltern gedrängt hätten, den Knaben so früh aus dem Hause zu geben. In dieser Annahme irrt sich Commelin so wie Houbraken, welcher diesem nachschreibt. Aus Commelin's Erzählung geht aber hervor, dass die Stadt Amsterdam unsern Ferd. Bol gern als den ihrigen bezeichnete. Dies bezeugen auch Houbraken und Campo Weijerman, indem sie erzählen, dass

Amsterdam sich seiner Erziehung „rühme", während Dordrecht sich die Geburt des grossen Künstlers „anmaasse". Uebrigens war Bol in Amsterdam nicht allein aus Gründen seiner künstlerischen Thätigkeit eine angesehene und beliebte Persönlichkeit, sondern auch zufolge seiner Thätigkeit im öffentlichen Interesse und aus rein persönlichen Gründen. Man kannte und schätzte ihn seit einer langen Reihe von Jahren und glaubte schliesslich, er sei schon frühzeitig nach Amsterdam gekommen und daselbst erzogen worden. Das scheint aber aus zwei Gründen sehr unglaublich: erstlich waren Bol's Eltern wohlhabend genug, um für die Erziehung ihres Sohnes mit Leichtigkeit sorgen zu können; sodann lebte in Dordrecht der vielseitig begabte, tüchtige, i. J. 1594 geborene Maler Jacob Gerritsz Cuyp, der sehr wohl im Stande war, die künstlerische Ausbildung des talentvollen Knaben zu übernehmen. Dass derselbe noch mehr als z. B. Lastmann im Stande war, einen hochbegabten Jüngling zu unterweisen, wird Niemand bezweifeln; ist doch auch sein Sohn Albert aus seiner Schule hervorgegangen.

Durch diese Erwägung wird es klar, was es mit der mannigfachen Verwandtschaft Cuyp'scher und sogenannter „Rembrandt'scher" Bilder auf sich habe.[1]) Der grosse Ferd. Bol hat in dem bedeutend begabten J. Gerritsz Cuyp den rechten Lehrer gefunden und die Cuyp'sche Technik und Naturwahrheit ist die solide Basis gewesen, von der seine künstlerische Auffassung und Gestaltungskraft den Ausgang nahm und auf welcher sich sein Genie selbstständig entwickelte. Ein sehr

[1]) Auch die Benjamin Cuyp'schen Bilder, die in Technik und Beleuchtung an die dem „Rembrandt" zugeschriebenen Jugendwerke mehrfach erinnern, finden hieraus ihre Erklärung.

interessantes, ziemlich früh entstandenes Bild, eine kleine Winterlandschaft, auf Holz gemalt, von vortrefflicher Erhaltung, welche Bol's Bezeichnungen trägt, zeigt besonders deutlich seine Anlehnung an J. Gerritsz Cuyp.[1]) Bezeichnungen s. unter **Nr. 18.** Am Ufer eines Canals zieht sich ein Weg in die Tiefe der Landschaft und wendet sich dann nach rechts, wo ein Laufsteg über den Canal hinwegführt. Im Mittelgrunde links steht ein Holzthurm, an welchen sich einige von Baumgruppen umgebene Gebäude anschliessen. Das Bildchen zeigt einen feinen gelblich-grauen Gesammtton bei bräunlicher Untermalung, welche in den Schattenpartien vortrefflich benutzt ist. Eigenthümlich ist es, wie dieses Bildchen zugleich auch an die Art und Weise Albert Cuyp's erinnert und dadurch auf den gemeinsamen Lehrer hinweist.

So liebt es Alb. Cuyp z. B., im Vordergrunde seiner Bilder einen Baum anzubringen, dessen dünnbelaubte dunkle Aeste in die Luft hineinragen und dieselbe oben gleichsam leicht überwölben.[2]) Die dahinter liegende Landschaft tritt dadurch um so besser zurück. Dieses Mittel finden wir auch auf der betreffenden kleinen Winterlandschaft angewendet.

---

[1]) Das Bildchen, 21 cm hoch, 28 cm lang, im Besitze der Portraitmalerin Frl. M. Ritter in Breslau, stammt aus der Galerie von Cassel woselbst es einst mit anderen Bildern unter Jérôme verkauft wurde.

[2]) In dem Bilde A. Cuyp's in der Ermitage, Landschaft mit zwei Kühen und einer melkenden Bäuerin, in seinem Familienbilde in Pesth, Landes-Gem.-Gal., so wie anderen Bildern, einer Landschaft mit Heerde und einem berittenen Hirten in der Nat.-Gall. zu London und einem Portraitstück im Louvre, „Départ pour la promenade", sieht man dasselbe Motiv angewendet. In dem Bilde im Louvre ist das Bäumchen kleiner und steht im Mittelgrunde. Ferd. Bol hat wiederum in verschiedenen radirten Landschaften (die natürlich unter Rembrandt's Namen gehen) Bäume im Vordergrunde gezeichnet, welche demjenigen auf der kleinen Winterlandschaft entsprechen.

Sie zeugt von treuem Naturstudium und giebt die Stimmung eines nebelgrauen Wintertages, an dem es zu thauen beginnt, trefflich wieder. Die Technik dieses Bildes ist jedoch pastoser und kräftiger als diejenige Alb. Cuyp's und lässt den späteren Meister der Farbenbehandlung bereits erkennen. Das Bildchen ist zwar noch nicht gleichmässig durchgeführt, zeigt aber in der Behandlung der Luft, der Gebäude und fernen Baumgruppen eine völlig sichere Hand, die von feinem Farbengefühl geleitet wurde, — und zum Theil eine ausserordentlich intime Behandlung und reizvolle Durchführung. Ausserdem ist das Streben darin unverkennbar, ein leichtes, stimmungsvolles Helldunkel zu erzeugen. Die Behandlung der Rohr- und Grashalme am Ufer des Canals ferner stützt sich ganz auf die Schule Cuyp's: so flott streicht und behandelt auch Alb. Cuyp die Gräser in verschiedenen Bildern, wie z. B. auf dem Bilde „Landschaft mit Kühen" in dem Museum von Budapesth, sowie in der Ansicht von Dordrecht „das Schilf im Wasser".[1]) Alb. Cuyp überwindet erst nach und nach diese Manier und seine Art und Weise die Vegetation anzusehen und darzustellen wird wahrer, vielseitiger und pikanter;[2]) in der Wiedergabe besonders der Blattpflanzen schliesst er sich später einigermaassen seinem grossen Jugendgenossen an, der die Pflanzendecke der Erde in geradezu einziger Weise auffasste und wiederzugeben verstand. Auch in der Costümirung seiner Figuren schliesst sich Alb. Cuyp nach der Meinung des Herrn Bredius an diejenige „Rembrandt's", also Ferdinand Bol's an. Auch in

[1]) Dieses Bild befindet sich zu Amsterdam im Ryksmuseum.

[2]) Auf der Landschaft mit den zwei Kühen in der Ermitage ist die Vegetation bereits sehr schön aufgefasst, die Gräser sind aber noch ganz ähnlich wiedergegeben und spielen eine hervorragende Rolle.

der Compositionsweise zweier Landschaften, welche bereits einer späteren Epoche beider Künstler angehören, erinnern sie an einander und lassen dadurch an den gemeinsamen Ausgangspunkt denken, von dem aus beide sich zu selbstständiger Eigenart entwickelten.

Diese beiden Landschaften sind 1. die Gewitterlandschaft in Braunschweig, welche unzweifelhaft von derselben Meisterhand gemalt wurde, welche jenes Bild im Buckingham Palace schuf, wo Christus als Gärtner im Vordergrunde einer herrlichen Landschaft steht, und 2. die Landschaft mit der Schafheerde im Ryksmuseum zu Amsterdam, welche durch die Photogravüren-Ausgabe bekannt ist.

Die Aehnlichkeit in der Composition der Bilder ist frappirend und fällt sogleich auf, wenn man die Photogravüren beider Bilder neben einander legt und dabei nicht, wie bei den Originalen, durch eine gewisse Verschiedenheit im Tone der Landschaften (das Bild in Braunschweig ist in einem vorherrschend goldig-braunen Ton gehalten, während auf jenem im Ryksmuseum befindlichen der braune Ton durch die Helligkeit der Luftstimmung zurückgedrängt worden ist) im Urtheile beeinflusst werden kann.

Der Beobachter sieht darum unwillkürlich von Anfang an mehr nach dem Aufbau der Composition und nach der Linienführung. Die beiden Landschaften machen, neben einander gehalten, sogar den Eindruck, als seien sie als Gegenstücke gedacht und componirt worden. In dem Bilde im Ryksmuseum baut sich eine felsige Anhöhe zur Rechten auf und steigt bis zum oberen Drittel des Bildes an. Auf dem Bilde in Braunschweig erhebt sich eine Felsenpartie zur linken Seite und steigt bis zu gleicher Höhe. Je auf der entgegengesetzten Seite dehnt sich das Thal, hier wie dort

von einem Fluss durchströmt, der auf dem Bilde in Braunschweig durch die Bogen einer verfallenen Wasserleitung von der Anhöhe herab in die Tiefe stürzt, — auf dem anderen Bilde dagegen in freundlichen Windungen aus der Ferne daherzieht und sich in der Nähe verbreitert. Ruinen schmücken die Felsenhöhen beider Bilder und machen ihren Anblick interessant.

Trotz der Aehnlichkeit ihrer Composition wirken diese Landschaften insofern ungleich, als in ihnen verschiedene Stimmungen zum Ausdruck gebracht worden sind: in der Landschaft zu Amsterdam eine freudig-heitere Sommermorgenstimmung, in der zu Braunschweig Aufregung der Natur bei einem herannahenden Gewitter, dessen düstere Wolken bald den letzten Sonnenstrahl verhüllen werden.

Im Farbenauftrage sind die beiden Bilder so verwandt, dass wir diese unbedingte Aehnlichkeit der Farbenbehandlung nur auf die gleiche Schulung, auf den gleichen Lehrer, der beide Meister unterwiesen hat, zurückführen und sie damit erklären können.

Gewisse Jugendbilder Ferdinand Bol's schliessen sich direct an die Malweise dieses Lehrers, namentlich im Beiwerk, Hintergrund etc., an.

In der Königl. Galerie zu Brüssel befinden sich zwei Portraits von F. Bol, die er wahrscheinlich noch in Dordrecht, sicherlich aber mehrere Jahre vor der in Breslau befindlichen Winterlandschaft gemalt hat. Ein junger Mann und sein Gegenstück, eine junge Frau, stehen, in halber Figur sichtbar, vor einem von Baumgruppen abgeschlossenen landschaftlichen Hintergrunde. Mir ist nur das Portrait der Dame durch eine Photographie von Hanfstaengl in München bekannt.

Dieses Portrait trägt jetzt fälschlich die Jahreszahl 1660.[1]) Dieselbe mag ehedem bei einer Restauration verlesen oder nach Gutdünken aufgesetzt worden sein. Ebenso falsch aufgefasst und nachgeahmt ist das B der Namensinschrift. Es entspricht gar nicht dem Zuge der Handschrift F. Bol's und findet sich dergestalt auf keinem anderen seiner Bilder vor. Dieses Bild gewinnt besonders durch die Behandlung der Baumgruppen ein kunsthistorisches Interesse, denn diese Art, die Baumsilhouetten zu sehen und in dunkler Masse mit den eigenartig bestimmt gezeichneten Ausläufern gegen die Luft zu stellen, ist Cuypisch.

Im Ryksmuseum zu Amsterdam hängt ein früher dem Albert zugeschriebenes, jetzt auf Gerr. Cuyp zurückgeführtes Familienbild. Betrachtet man die dunklen Baumpartien des Hintergrundes und vergleicht dieselben mit denjenigen des Brüsseler Bildes, so bemerkt man die grosse Aehnlichkeit in den Formen des Baumschlages. — Dergleichen entsteht nicht aus dem Zufall.[2]) Beschauen wir in der rechten unteren Ecke des Bildes Pflanzen und Graswuchs, so finden wir bestätigt, dass sowohl der junge Albert Cuyp,

---

[1]) In der Königl. Gal. zu Berlin befindet sich ein Frauenportrait Bol's, welches mit der Jahreszahl 1642 bezeichnet ist. Dasselbe ist augenscheinlich bereits ein späteres und reiferes Werk als das oben genannte in Brüssel.

[2]) Die gleiche Behandlung des Laubwerkes finden wir auch auf dem Bilde F. Bol's in Braunschweig: „Christus erscheint der Maria Magdalena". Schon durch diese Reminiscenz aus seiner Lehrzeit wird es wahrscheinlich, dass dieses Bild nicht den Werken seiner späteren Künstlerschaft angehört. In dem Bilde „Christus als Gärtner" im Buckingham Palace ist das Laubwerk in der späteren, ihm selbst eigenartigen Weise behandelt und in dem Bilde im Museum van der Hoop, „Judenbraut" genannt, erinnert der Hintergrund keineswegs mehr an J. Gerritsz oder Alb. Cuyp.

als Ferdinand Bol in ihren früheren Bildern directen Anschluss an derartige Naturstudien des alten Gerritsz Cuyp genommen haben und dass sich die frappanten Aehnlichkeiten in den genannten Landschaften nur durch das Schülerverhältniss, in welchem beide zu dem alten Cuyp gestanden haben, erklären lassen.

Einen weiteren Beleg für die merkwürdige Aehnlichkeit in der Behandlungsweise, Auffassung und Composition nicht nur der Landschaften, sondern auch mancher Portraitstücke der beiden jüngeren Meister giebt das in der Dresdener Gal. befindliche Portrait eines jungen Mannes (Kat. Nr. 1369). Derselbe hält eine Rose in der rechten Hand und lehnt den linken Arm auf ein Postament. — In dem Portraitbilde der jungen Frau in Brüssel ist ebenfalls ein Postament zu sehen; doch steht dasselbe mehr im Hintergrunde und hat keinen ungeschickten Aufsatz wie dasjenige auf dem Bilde Cuyp's in Dresden. Auch in dem Bilde in Brüssel finden wir als ein Sinnbild beglückender Liebe die Rose; hier neigt sich dieselbe von einem Strauche herab der jungen Frau entgegen. Diese Blumen sind in sehr ähnlicher Weise gemalt, ebenso verwandt ist die Behandlung der Köpfe und Hände beider Bilder. Eine Vergleichung der Photographien ergiebt die Richtigkeit meiner Beobachtungen. — Hierher gehört noch ein zweites Familienbild im Ryksmuseum zu Amsterdam, das vor kurzer Zeit noch der Autorschaft J. Gerritsz Cuyp's zugeschrieben wurde und jetzt daselbst als eine Arbeit de Keyser's gilt. Vor einem von dunklen Bäumen umschlossenen Landhause steht rechts im Vordergrunde der Besitzer desselben mit seiner Frau. Nach der Mitte des Bildes zu sitzt eine alte Dame, die Mutter des Hausherren, und zu deren Füssen stehen die jüngsten Enkel derselben, zwei kleine Mädchen. Links ein Wagen mit einem Pferde

in Profilstellung und dabei vier Knaben; zwei derselben halten eine Ziege.

Vergleicht man dieses Portraitstück mit dem zuerst genannten, jetzt dem Gerritsz Cuyp zugeschriebenen Familienbilde, so fällt zunächst die starke Verwandtschaft in der Behandlung der Landschaft ins Auge; sodann die gleiche Stellung der Pferde im Profil; ja, man glaubt, dass derselbe Braune mit der kleinen Blässe Modell gestanden habe. Auch die Gräser im Vordergrunde sind völlig in Cuyp'scher Art behandelt. — Mehr noch aber die Menschen: die Gestalten und besonders die Gesichter eines und desselben Meisters haben eine gewisse Familienähnlichkeit, wie dieselbe ja besonders auch in den Portraits des grossen Rubens und des vortrefflichen Antonius van Dyck, trotz aller Individualisirung der Personen, nicht zu leugnen ist. — Die Auffassung des Malers spricht überall mit, so auch bei Cuyp. Die Gesichter auf dem in Rede stehenden Bilde sind jedenfalls der Auffassung J. G. Cuyp's sehr nahestehend. Besonders erinnert der Kopf der alten Dame an das dem G. Cuyp zugeschriebene Brustbild einer Frau von 66 Jahren im Ryksmuseum, allerdings weniger im Gesichtsschnitt als in Ausdruck und Malweise. — Wie aber käme de Keyser, der keine Beziehung zu der Schule Cuyp hat, zu den charakteristischen Eigenthümlichkeiten derselben, zumal de Keyser auch kein Thiermaler war.[1])

Eine weitere Aehnlichkeit der beiden Bilder besteht nämlich darin, dass auf jedem derselben die Kinder mit

[1]) Herr Bredius stützt seine Ansicht auf die Aehnlichkeit des betreffenden Bildes mit einem anderen, welches de Keyser's Namen trägt. Indessen sind die Bezeichnungen der Bilder meistens unzuverlässig und ohne viel Beweiskraft, wenn sie nicht in die alte Farbe eingestrichen oder unter unzweifelhaft alten Lack- oder Lasurschichten stehen.

einem Thiere spielen; hier mit einer Ziege, dort mit einem Schäfchen, ein Motiv, das doch unbedingt weit eher auf einen Thiermaler als auf de Keyser deutet.

Die beiden Bilder können nur derselben Schule angehören, wenn nicht demselben Künstler; sie sind jedoch ihrer Entstehungszeit nach getrennt. Das erstgenannte Portraitstück gehört einer früheren, das zweite einer späteren Epoche an. Das zweite Bild zeigt einen eigenthümlich ernsten Charakter, der sich nicht nur in den Mienen der Persönlichkeiten, sondern auch in dem dunklen Laubwerk und in den schwarzen Kleidern ausprägt. Dieser Ernst wird allein durch das freundliche Kinderlächeln der beiden jüngsten Familiensprösslinge gemildert; ohne dieses würde die Stimmung des Bildes eine schwermüthige sein.

Das erstgenannte Familienbild ist in heitere Stimmung getaucht: den Hintergrund bildet eine sonnige Landschaft, welche nach links von Bäumen abgeschlossen wird. Im Vordergrunde glückliche Eltern, mit Blumen spielende Kinder, ein Bild des Frohsinnes.

Ferdinand Bol hatte dem vortrefflichen Jac. Gerritsz Cuyp sehr viel zu danken. Bei keinem anderen Lehrmeister hätte sein Genie so viele sichere Stützpunkte finden können, denn J. G. Cuyp war, wie wir gesehen haben, Landschafts-, Thier- und Portraitmaler.

Ueber den Einfluss Cuyp's auf F. Bol nach diesen verschiedenen Richtungen behalte ich mir vor, mich gelegentlich des Näheren auszusprechen, desgleichen über die Beziehungen Alb. Cuyp's zu Ferd. Bol. Es sei hier nur erwähnt, dass die Aehnlichkeit zwischen den beiden letzteren zu Verwechselungen der beiden Meister geführt hat. Als ein Beispiel nenne ich das Bild „Hahnenkampf" im Ryksmuseum

zu Amsterdam. Ein Haushahn kämpft in voller Leidenschaft mit einem Puter. Man betrachte nur die Malerei!

Es gab nur eine Hand, die in derbem Farbenauftrag die Federn derartig naturwahr zu malen verstand. Man vergleiche die „todte Rohrdommel“ in der Gemälde-Galerie zu Dresden, welche der Jäger in der Hand hält, und man wird den Maler des „Hahnenkampfes“ herauserkennen. Beides sind Werke F. Bol's.

Die dunkle Gewitterstimmung in der Luft, die brennende Burg im Hintergrunde — ein Zeugniss des Männerkampfes — geben dem Bilde im Ryksmuseum etwas Dramatisches, einen gleichsam historischen Rahmen, welcher an ein historisches Sittenbild denken lässt. Das Bild erscheint wie eine Allegorie auf das ehemalige Verhältniss zwischen Holland und Spanien: mit wuthgesträubten Federn stürzt sich der heimische Haushahn auf den fremden Puter. — Hier ist körperliche Ekstase mit grösster Naturwahrheit zum Ausdruck gebracht, nicht jener „ruhende Pol“ gehaltenen geistigen und seelischen Selbstbewusstseins.

Seine Menschen fasst Bol in der Regel anders auf, wenn er auch die Blendung Simsons, den zürnenden Simson und den Jacob gemalt hat, der beim Anblick des blutigen Rockes seines Lieblingssohnes fassungslos und weltverzweifelt in entsetzlichem Seelenschmerz sich auf den Rücken geworfen hat.

Dass Bol bei einem tüchtigen Thiermaler in der Lehre war und bereits viele desbezügliche Studien gemacht hatte, geht aus den prächtig gemalten Pferden auf dem Bilde der „Entführung der Proserpina“ in der Gemälde-Galerie zu Berlin hervor: schnaubend rasen die Rosse mit der Entführten in den Schlund des Orcus hinein und das ge-

heimnissvolle Schattenreich umfängt sie bereits mit seinem Dunkel.

Vergeblich sträubt sich die lebensfrohe Tochter der Ceres: Pluto hält sie mit starkem Arm umfasst und raubt sie der Erde, entrückt sie dem Licht.

Dieses Bild ist in seinem poetisch-geheimnissvollen Zauber noch nicht genug gewürdigt worden. Die Handlung ist gross und dramatisch aufgefasst, und es hat den Anschein, als ob die Erde selbst ihren Liebling zurückhalten wollte: die Gestalten mit den erhobenen Armen, welche Proserpina an den Kleidern festhalten, wachsen gleichsam aus dem Erdboden heraus, als wären in den geängstigten Gespielinnen die Blumen des Feldes personificirt, welche dem Mythos zufolge dahinwelken müssen, sobald Proserpina im Schoosse der Unterwelt verschwindet.

Dieses Bild, welches mit seinem tiefblauen Himmel und seinen grünlich-braunen Schattentönen eher an das Helldunkel Correggio's als an dasjenige erinnert, welches man jetzt unter dem „Rembrandtischen" versteht, wollte man aus eben diesem Grunde als ein Werk Rembrandt's nicht anerkennen, denn dieser „grosse Meister" wurde so dargestellt, als sei er, von Niemandem lernend und von Niemandem beeinflusst, allein seinem Genie vertrauend von Anfang an auf eigenen Pfaden gewandelt.

Herr Dr. Bode jedoch hat dieses Werk, indem er sich consequent an die Technik desselben hielt, und aus der wahrhaft einzigen Wiedergabe der Pflanzenwelt seine Schlüsse zog, — dem „oeuvre Rembrandt's" eingereicht, mit welchem es nunmehr steht und fällt.

Wir sind nicht kühn genug, um Ferdinand Bol als Autodidacten anzusehen und hinzustellen, denn auch das grösste Genie bedarf zu seiner Ausbildung der Anleitung und An-

regung. Und F. Bol benutzte jede Anregung, die ihm von aussen kam, lernte, was es zu lernen gab, nicht von der Natur allein, sondern auch durch die Werke der grossen Künstler, welche vor ihm gelebt hatten, oder solcher, welche gleichzeitig lebten. Aber sein Geist nahm nicht nur alles auf, sondern setzte das Aufgenommene nach und nach in das eigene Wesen um. Wenn man Rembrandt als einen Alchimisten und Tausendkünstler betrachtet hat, als ein Wesen, halb Gott, halb Satyr, — bei dem, so zu sagen, nichts mit „rechten Dingen" zuging, — so soll Ferdinand Bol im Gegensatze zu diesen Darstellungen von vorn herein nicht als ein „Zauberer", sondern als einfacher Mensch angesehen werden, dem eine „gottbegnadete Seele" innewohnte, welche ihn zu allem Höchsten befähigte.

Darum erscheint diese Anlehnung F. Bol's an das Correggio'sche Helldunkel, das seine Phantasie ergriffen hatte, natürlich. Hatte er vielleicht auch nicht den tiefblauen Himmel des Südens gesehen, den er in dieser Darstellung mit richtigem Gefühl wiederzugeben sich bemühte, hatte er — es ist wenigstens bisher nichts davon bekannt geworden — auch nicht die Correggio'schen Helldunkelbilder in Italien studirt,[1]) so hatte er jedenfalls in Amsterdam die Gelegenheit nicht ungenützt vorübergehen lassen, die Werke italienischer Meister zu betrachten und zu studiren. Die holländischen Schiffe brachten ja genug italienische Kunsterzeugnisse nach der Heimath, wo sie begehrt und gekauft, oder von wo aus sie weiter verschickt wurden. —

[1]) Obwohl Motive, wie z. B. das der Gewitterlandschaft (in Braunschweig) zu Grunde liegende, darauf schliessen lassen, dass er Italien gesehen hat, was mir auch durch einige andere Bilder, besonders der fünfziger Jahre seines Jahrhunderts, wahrscheinlich gemacht wird.

Es kann freilich in diesem Buche, das die Rembrandtfrage im engeren Sinne behandeln soll, auf mehrere Werke noch nicht eingegangen werden, welche zur Zeit weder dem Rembrandt, noch auch unserem F. Bol zugeschrieben sind, indessen aber von letzterem herrühren und im Verein mit den anderen Werken diesen Künstler in seiner Entwickelung erst voll zur Anschauung bringen. Vielmehr soll hier nur ein Ueberblick von Werken gegeben werden, die sein Genie geschaffen hat, und die Entwickelung des Meisters soll in ihren Anfängen aufgesucht und deren Stützpunkte festgestellt werden, damit die späteren Werke besser aus diesem Entwickelungsgange heraus begriffen werden können.

Der Greisenkopf in Schwerin, dessen Bezeichnung bereits in Theil I, Cap. 3 vorgelegt worden ist, scheint einer der frühesten Studienköpfe des Meisters zu sein, welche überhaupt existiren. Hier besitzt er noch nicht jene wunderbare Herrschaft über die Technik, mittelst deren er späterhin die Haut alter Leute in täuschender Naturwahrheit wiederzugeben versteht, ohne doch alle Hautfältchen zu copiren; — hier sucht er vielmehr noch nach dem zupassenden Farbenauftrage. Die Hände sind in anderer Weise gemalt als das Gesicht, mit vielen kleinen Pinselstrichen, und getreu nach der Natur studirt. Aehnlich sind auch noch die Hände auf etlichen Portraitstücken alter Leute gemalt, welche vielleicht mehr als 10 Jahre später entstanden sind.

Ich nenne hier nur den sogenannten „Schiffsbaumeister und seine Frau“ im Buckingham Palace.

Es sei noch erwähnt, dass die beiden unserem Künstler von der Direction der Münchener „Alten Pinakothek“ mit Vorbehalt zugeschriebenen Portraits (Kat. Nr. 341 und Nr. 342), welche einen jungen Mann mit grossem Hut und ein junges Mädchen darstellen, — beide, besonders aber das erstere,

von wahrhaft wohlthuend beseeltem Gesichtsausdruck, — thatsächlich Werke Bol's sind, die wahrscheinlich dem Ende der dreissiger Jahre seines Jahrhunderts angehören.

Obwohl Ferdinand Bol, seiner realistischen Naturauffassung entsprechend, den natürlichen Erscheinungsformen der Dinge nahezukommen, und als bedeutender und selbstständiger Kopf denselben auf eine wahre und auf seine Weise gerecht zu werden bestrebt war, hat er gleichwohl aus der gesammten vor ihm liegenden Kunstentwickelung Vortheile für sich und die eigene Fortentwickelung gezogen. Das ist das Natürlichste von der Welt und eine Wirkung, — wenn nicht eines von Anfang an dieses Zieles voll bewussten Strebens, so doch eines Instinctes jedes bedeutenden Künstlers. Wer componiren will, muss die Werke anderer bis zu dem nöthigen Grade studirt haben; wer so malen will, dass er auf der Höhe seiner Zeit steht, — die Farbe und Technik seiner grossen Vorgänger. Wer das nicht thut, hat kein Verständniss für die eigene Kunst, — ist kein Genius und leistet nichts Grosses.

Bol hat nicht nur das Helldunkel Correggio's studirt, sondern auch durch Elsheimer, Dürer u. a. Anregungen für seine Kunst empfangen; auch hat er sich in die Werke des Rubens und A. van Dyck vertieft. — Ferdinand Bol hat man aus diesem Studium einen Vorwurf gemacht und seinem bisherigen „oeuvre" darauf hin eine Anzahl Bilder einverleibt, die er in directer Anlehnung an van Dyck gemalt haben soll. Rembrandt dagegen, — der „grosse Rembrandt", stand für einen solchen Vorwurf natürlich zu hoch, obwohl von der „Anatomie des Dr. Tulp" zu deren Lobe gesagt wird, dass sie an „van Dyck's klaren Stil" erinnere. Auch die in van Dyck'scher Art („wie absichtlich") gehaltene Hand des „Geharnischten" in Cassel, oder die an van Dyck ge-

mahnende Auffassung etlicher jugendlicher Frauenportraits ist Niemandem störend aufgefallen.

Die Hand des Geharnischten erinnert übrigens an die auffallend feine und für den „Mann aus dem Volke" psychologisch äusserst interessante Hand de Ruyters auf seinem Bilde[1]) im Ryksmuseum zu Amsterdam.

Freilich ist es nicht nachweisbar, ob Rembrandt sich jemals an van Dyck angelehnt und ob er diesem etwas zu verdanken hatte, da die in Rede stehenden Werke alle von der Hand des einen grossen Meisters herrühren.

Bol's Helldunkel und die warme Gluth seiner Farbe entwickelten sich in dem Grade, in welchem sich sein eigenes grosses Farbengenie entfaltete. Der anfänglich kühle Gesammtton seiner Bilder erwärmt sich nach und nach und wird klarer, tiefer und goldiger.

Sollte Ferdinand Bol, durch den Ruf Rembrandt's, welchen sich dieser bis Ende der dreissiger Jahre erworben hatte, bestimmt, nach seiner Uebersiedelung nach Amsterdam, von der wir leider nicht wissen, wann sie stattgefunden hat, als „Geselle" eine kurze Zeit in dessen Atelier gearbeitet haben, so wird er auch bei dieser Gelegenheit für seine Kunst das ersehen haben, was ihm gut und brauchbar erschien. Im Jahre 1640 war F. Bol mit Rembrandt bekannt. Dass er jedoch in dieser Zeit noch in einem Schüler- oder Gesellenverhältnisse zu Rembrandt gestanden haben sollte, kann nicht angenommen werden, da Bol im Alter von 24 Jahren gewiss bereits selbstständig arbeitete. Ueberdies erwähnt Sandrart nichts über Bol, während er G. Flinck gekannt hat. Er hat unsern Künstler also in Amsterdam

[1]) Dieses Bild scheint i. J. 1657 gemalt zu sein, sicherlich nicht 1667.

nicht mehr kennen lernen, — wie mir scheint, ein Beweis, dass Bol sich zu Ende der dreissiger Jahre des XVII. Jahrhunderts in Amsterdam noch nicht aufgehalten hat. —

In dem Fache, in welchem Rembrandt selbst am tüchtigsten war, in der Radirung, hat Bol sicherlich von ihm gelernt. Allerdings entwickelte er sich vermöge seiner bedeutenderen Begabung und in Ansehung seines Fleisses, der sich auf Energie und Willenskraft stützte, auch in dieser Beziehung über Rembrandt hinaus, dergestalt, dass die besten und alle vorzüglichen Blätter des „Rembrandt'schen Radirwerkes" thatsächlich von der Hand F. Bol's herrühren.

Die nähere Ausführung dieser, nach dem Vorausgegangenen selbstverständlichen Thatsache, würde hier zu weit führen; dieselbe kann also erst später erfolgen. Indessen will ich nicht unterlassen, an dieser Stelle bereits auszusprechen, dass die grosse „Auferweckung des Lazarus", die „Landschaft mit den drei Bäumen", das sogenannte „Hundertguldenblatt" und die vorzüglichen Portraits aus dem Geiste Ferdinand Bol's hervorgegangen sind und seine Bezeichnungen tragen. —

Desgleichen gehören die vorhandenen Handzeichnungen, die unter Rembrandt's Namen gehen, selbstverständlich zum allergrössesten Theile dem Autor der bereits namhaft gemachten grossen Kunstwerke an, sowie auch die Entwürfe und Einzelstudien, welche sich unter denselben befinden. Die Namens-Inschriften „Rembrandt" zeigen auf diesen Blättern ganz verschiedene Handschriften und nur sehr wenige gleichen der uns aus den Notariatsacten bekannten Handschrift Rembrandt's selbst. Bezeichnungen Bol's lassen sich auch hier vielfach auffinden.

Wie vortrefflich Bol Thiere auch zu zeichnen verstand und wie sorgfältig er in der Vorbereitung zu seinen Ge-

mälden war, ersehen wir aus den vorzüglichen Elephantenstudien, jetzt in der Albertina in Wien, die er wohl im Hinblick auf das Historienbild des Fabritius zeichnete, auf welchem er einen Elephanten darstellen musste. Von derartigen Studien werden ja leider eine grosse Menge verloren gegangen sein, denn es sind nicht mehr zu jedem Hauptwerke die zugehörigen Vorstudien vorhanden. Hier und da finden sich wohl noch Studien zu Einzelfiguren seiner Bilder, — wie z. B. in dem Kupferstichkabinet der „Alten Pinakothek" in München[1]) die Studie zu dem Priester, welcher auf dem Bilde von „Salomo's Opfer" links an den Säulen des Tempels steht. Die Haltung der Hände, der herabhängenden rechten, welche ein Rauchgefäss an kurz gefassten Schnuren hält, sowie der linken, welche sowohl die langen Enden der Schnuren als auch die Kutte unter der Brust zusammenhält, ist auf dem Oelbilde genau dieselbe geblieben; die auf der Zeichnung über den Kopf gezogene Kaputze jedoch ist auf dem Oelbilde herabgelassen, der Kopf mehr nach vorn geneigt und die Stellung so, der Andacht entsprechend, eine demüthigere geworden.

Die Handzeichnung geht natürlich, ebenso wie die Elephantenstudien, unter Rembrandt's Namen, obwohl es sich nicht einsehen lässt, zu welchen Bildern Rembrandt diese Vorstudien gemacht haben sollte.

Dass der Entwurf für den „Ganymed" ebenfalls dem Rembrandt zugeschrieben wird, ist selbstverständlich, da ja das dieser Skizze entsprechende Oelbild bisher zweifellos als ein Werk dieses Malers gegolten hat, um so mehr, als der Name desselben nur allzu deutlich, wahrhaft schwarz

[1]) Mappe 61a, Nr. 5150.

auf weiss, auf demselben angebracht worden ist,[1]) — freilich eine Art der Namenseinschreibung, welche dem Farbengefühl eines grossen Coloristen absolut widerstritten hätte und darum schon an und für sich unmöglich eine Bezeichnung desjenigen Malers ist, welcher den Ganymed gemalt hat. Uebrigens befinden sich gerade auf dem Ganymed vorzügliche Bezeichnungen Ferdinand Bol's. Ich wähle von denselben diejenigen aus, welche hier vielleicht die interessantesten sein dürften. Mit zweien derselben wird zugleich je ein Stück des Bildes gegeben, welches keinen Zweifel darüber walten lässt, dass die betreffenden Bezeichnungen thatsächlich von dem „Ganymed" herrühren. Die zweite ist von dem Autor in dunkler Deckfarbe direct auf den Malgrund (die Leinwand) aufgesetzt worden und die darüber gesetzten Farbenschichten lassen sie durchscheinen. Die Grösse des B ist beträchtlich, aber keineswegs ungewöhnlich, denn Ferdinand Bol hat auf recht vielen seiner Bilder die Anfangsbuchstaben seines Namens oder sein Monogramm in grossen Lettern aufgesetzt. Nur seine officiellen Bezeichnungen hat er meist in kleinen Buchstaben hingeschrieben.

Ausser dem grossen B, welches im Anhang unter **Nr. 19a** wiedergegeben wird, steht noch einmal der ganze Namenszug Bol's auf dem betreffenden Oelbilde. Man untersuche eine unaufgezogene Photographie aus dem Verlage der Photogr. Gesellschaft und halte dieselbe gegen das Licht (z. B. gegen eine Fensterscheibe gedrückt); dann wird man auf der linken Seite derselben in dem Dunkel des Hintergrundes den Namen

[1]) Der Name steht schwarz auf dem weissen Hemde des Knaben. Man vergleiche doch die Namensbezeichnungen moderner grosser Coloristen mit dieser Inschrift, ob deren Namenszeichen irgend wo so grell hervorstechen.

deutlich und lesbar (Schwarz unter Braun) sich abheben sehen.[1]) Ueber dem linken Flügel des Adlers befindet sich ein grosses Monogramm, welches unter **Nr. 19 b** wiedergegeben wird.

Den grossen Historienbildern Bol's, die für das Amsterdamer Rathhaus bestimmt waren, gingen Oelfarbenskizzen voran, welche ebenfalls latente Bezeichnungen aufweisen.

Wie weit die Compositionsweise seiner Historienbilder sich auf J. Gerritsz Cuyp stützt, lässt sich augenblicklich noch nicht feststellen. Leider sind nur noch wenige Historienbilder J. G. Cuyp's vorhanden und von diesen ist mir leider keines bekannt.

In seinen frühen Compositionen wählt F. Bol die Form des hochgestellten spitzen Dreiecks für die Aufstellung seiner Figuren. Eine derartige Composition finden wir z. B. in dem Bildchen seiner „Darstellung im Tempel", im Besitze des Herrn Consul Weber in Hamburg.

Bei seinen späteren Compositionen mit mehr Figuren arrangirt er seine Gruppen in ein System von verschieden aufgestellten Dreiecken, wie in seinen Historienbildern des „Cajus Duilius", des „Pyrrhus und Fabritius", in der „Krankenheilung" (dem sogenannten „Hundertguldenblatte"), der „Ehebrecherin vor Christus", dem „Opfer Salomo's" und anderen. Die Composition des letztgenannten Bildes muss als eine seiner gelungensten und schönsten angesehen werden; Linienführung und Verhältnisse sind in hohem Grade harmonisch und das Auge folgt dem Aufbau der Gruppe in allen Einzelheiten mit hoher Befriedigung.

[1]) Man ziehe unterhalb des emporgezogenen Fusses des Ganymed eine Linie zum linksseitigen Bildrande, so wird man die hier erwähnte Bezeichnung leicht auffinden. S. dieselbe unter **Nr. 19.**

Die dunkle Gestalt des im Vordergrunde stehenden lesenden Priesters erinnert an die Figur der Hanna im „Simeon im Tempel“ im Haag, und dient hier wie dort dazu, durch die Contrastwirkung der Töne die Helligkeit der Hauptgruppe zu erhöhen, sowie durch die grösseren Dimensionen der im Vordergrunde stehenden Figur das Bild perspectivisch zu vertiefen.

Auch in der Technik sind die beiden Bilder nahe verwandt und mögen daher ungefähr in der gleichen Zeit entstanden sein.

Dass Ferdinand Bol die Perspective sehr wohl anzuwenden verstand, ersehen wir ganz besonders auch aus dem „Opfer Salomo's“, dessen Photogravüre beigefügt worden ist.

Man darf wohl annehmen, dass er auch in dieser Hinsicht von Jacob Gerritsz Cuyp in seiner Lehrzeit unterwiesen worden war.[1])

Vom Jahre 1656 an gewahren wir aber in Bol's perspectivischer Anordnung und damit auch in seiner Compositionsweise eine durchgreifende Neuerung.

Er legt nämlich, entgegen der in Holland herkömmlichen Darstellungsweise, die Horizontlinie auf seinem grossen Bilde des „Fabritius“ aussergewöhnlich tief.

Betrachtet man die Bilder altholländischer Meister, so bemerkt man, dass dieselben, gleich den altdeutschen, den Horizont sehr hoch legten, sodass bisweilen fast eine vogelperspectivische Ansicht, in welcher alle Gegenstände von oben her zu sehen sind, entstand, wie z. B. in dem „Eiertanz“ des Aertsen im Ryksmuseum zu Amsterdam. Derselbe

[1]) Wenn sich F. Bol's Name nicht unter den in den Büchern der Lucasgilde in Dordrecht angegebenen Schülern G. Cuyp's vorfindet, so liegt dies daran, dass diese Gilde daselbst erst 1640 gestiftet wurde.

hat auf diesem Bilde den Horizont in das obere sechste Siebentel gelegt. — Ketel, in seinem grossen Schützenstück,[1]) legt den Horizont sogar über die Bildhöhe hinaus; van der Voort und van Valkert legen auf ihren grossen Portraitstücken den Horizont entweder in das obere Drittel der Bildfläche oder noch etwas über dasselbe.

Elias in seinem Regentenstück des „Spinnhuis" thut dies ebenfalls noch. (Der Horizont des Bildes liegt genau in $^2/_3$ Höhe.) Auch de Keyser hat den Augenpunkt bei manchem Portrait noch so hoch gelegt, dass man besonders bei sitzenden Figuren den Eindruck gewinnt, als würde der Stuhl sammt der Person aus der schiefen Ebene des Bildes herausrutschen und dem Beschauer vor die Füsse fallen, wie z. B. auf seinem Portraitstück „ein Kaufmann mit seinem Commis" in der National-Gallery zu London. —

Die zu hoch gelegte Horizontlinie erschwert Zeichnung und Composition und die realistische Loslösung der dargestellten Personen vom Hintergrunde; sie lässt die sich stark erhebende Bodenfläche als schiefe Ebene erscheinen und beengt den oberen Raum, so dass diese Bilder bei der aus dieser Horizontlage sich ergebenden grossen Ausdehnung in die Tiefe etwas Gedrücktes erhalten.

Den Landschaften giebt der hochliegende Horizont einen unwahren, componirten Charakter. Der Vordergrund ist ohne Bedeutung, denn er wird von dem alles überragenden Hintergrunde völlig erdrückt. Keine Baumpartie, kein Felsen wirkt gross und gewaltig, alles bekommt einen coulissenhaften Anstrich, denn es gehören sehr viele Motive dazu, eine Bodenfläche von grosser Ausdehnung zu füllen. Den Bildern

[1]) Im Ryksmuseum zu Amsterdam.

fehlt die Einheitlichkeit, Licht- und Luftstimmung kommen nicht zur Geltung; sie wirken wie topographische Aufnahmen.

Das eigentlich malerische Element, die Luft- und Lichtstimmung, konnte sich erst entwickeln, nachdem durch wachsende Einsicht der Künstler die Horizontlinie nach und nach tiefer gelegt wurde; sie rückte in die Hälfte des Bildes und sank endlich bis zum unteren Drittel herab. Jacob Ruysdael nimmt den Horizont in dieser Lage an, darum wirken seine Baumpartien so mächtig.

Die Luft mit ihren Wolkenformationen nimmt nun $^2/_3$ der Bildfläche ein und giebt, wie in der Natur, dem Bilde die Stimmung. Siehe van Goyen, Cuyp u. a.

Im Genre- und Historienfache entschloss man sich nicht, den Horizont so tief zu legen. Terborch, Metsu, Adrian van Ostade, Dou, Pieter de Hooch legen den Horizont allermeistens über das untere Drittel des Bildes, bis zu dessen Hälfte.[1]) J. Gerritsz Cuyp legt ihn in seinen Landschaften und den Portraitstücken, die er in landschaftlicher Umgebung malt, ebenfalls ins untere Drittel.

Auf dem Gebiete des Historienbildes war F. Bol unter den Holländern der Erste, welcher die Horizontlinie tiefer als in das untere Drittel des Bildes verlegte. In dem schon genannten „Pyrrhus und Fabritius“ hat er den Horizont im unteren Achtel des Bildes angenommen.

Der bei so tiefer Horizontlage unvermeidlich rasch vor sich gehenden Verkürzung der Bodenfläche und der dadurch bedingten allzu starken Verkleinerung zurückstehender

[1]) P. de Hooch's und Vermeer's Beleuchtungsweise hängt damit auf das Engste zusammen.

Figuren beugte er dadurch vor, dass er die Handlung auf eine Estrade verlegte, zu welcher einige Stufen hinaufführen; er gewann auf diese Weise Raum zur Aufstellung für seine Figuren, wie wir schon bei der „Nachtwache", dem Umzuge der Bürgerschützen von Amsterdam, gesehen haben.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Gestalten, besonders der Hauptpersonen, durch dieses Arrangement ungemein frei und gross wirken und einen monumentalen Charakter erhalten haben.

Vor dem Jahre 1656 finden wir meines Wissens in keinem Historienbilde Bol's die Horizontlinie tiefer als etwa bis zur Hälfte oder unter dieselbe bis in die Nähe des unteren Drittels gelegt. Dagegen behält er nach 1656 im Allgemeinen eine tiefere Lage des Horizontes bei, wenn er denselben auch kaum noch ein zweites Mal in das untere Achtel gelegt hat.

In seiner Skizze zu dem Bilde des „Duilius", das ebenfalls 1656—57 gemalt wurde, liegt die Horizontlinie nur im unteren Viertel, in dem „Opfer Salomo's" vom Jahre 1658 im unteren Fünftel, dagegen in den Bildern „Heilige Familie" in Dresden, „Christus erscheint der Maria-Magdalena" in Braunschweig, „Tobias wird von Raguel zu dessen Tochter Sarah geführt", ebendaselbst, wie in verschiedenen anderen Historienbildern, liegt der Horizont noch in der mittleren Höhe des Bildes. Diese Werke verweisen also auch durch diesen Umstand, nicht nur durch ihre Technik und andere bereits erwähnte Gründe auf eine weiter zurückliegende Entstehungszeit. —

Wir gewinnen aus der Kenntniss dieser Thatsache einen Anhaltepunkt für die Eintheilung der Bol'schen Bilder nach gewissen Jahrzehnten ihrer Entstehungszeit, was um so wichtiger ist, als die echten Jahreszahlen auf den meisten

seiner Bilder hinweggewaschen und durch andere, auf Rembrandt bezügliche, ersetzt worden sind.

Es ist eine mühevolle, jedoch lohnende Arbeit, die Bilder Bol's nach dergleichen Anhaltepunkten um diejenigen Werke zu gruppiren, welche thatsächlich noch Datirungen von der Hand des Meisters tragen oder actenmässig für bestimmte Jahre nachweisbar sind.

Die grösseste Freude an reicheren historischen Compositionen hat unser Meister seit dem Anfange der fünfziger bis zum Ende der sechziger Jahre seines Jahrhunderts, also etwa vom 34. bis zum 55. Lebensjahre gehabt, während welcher Zeit seine künstlerische Phantasie jenes Thema der christlichen Verheissung und Erfüllung, sowie der ethischen Mission und des Leidens Christi im Wesentlichen erschöpfte. Nach und nach jedoch beschränkte er sich bei seinen Compositionen auf eine möglichst geringe Anzahl von Personen und behandelte neben den vielen Portraits in den Historienbildern besonders allgemeinmenschliche psychologische Probleme. Doch dürften derartige Bilder erst gegen Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre des XVII. Jahrhunderts zu setzen sein. Ebenso dürften die beiden Historienbilder: „Der Segen Jacob's“ (Cassel) und „Petrus, den Herrn verleugnend“ (Petersburg, in der Ermitage) erst in dieser Zeit entstanden sein.

Bol hatte zu keiner Zeit einen sich gleichbleibenden Farbenauftrag, sondern veränderte denselben vielmehr je nach dem Charakter des Gegenstandes, der Gestalten, der Köpfe, welche er malte; er wählte eine glättere, derbere, weiche und verschmolzene oder rauhe und geharkte Malweise, wechselte die Strichlagen, benutzte Spachtel und Pinselstiel, um das Gewollte zu erreichen und die Personen, welche er darzustellen hatte, je nach deren Lebensalter, Ge-

schlecht und Hautstructur so charakteristisch als möglich auszugestalten.

Immer fand und traf er das Zupassende und Richtige, und bei Erfassung des vollen Seelenlebens der Persönlichkeiten wusste er auch das Aeussere derselben in seiner ganzen Eigenart aufzufassen und durch die Mittel seiner Kunst wiederzugeben.

Seine Technik wurde immer fördernder und breiter, immer gewaltiger und frappirender bis zu der gigantischen Farbenbehandlung im „Verlorenen Sohn", einem auch technischen, nicht nur ethischen „memento mori".

Auch zeigt sich in den Werken seines Alters ein Anflug von Schwermuth, der an sich bei keinem grossen Künstler befremdlich ist und bei Bol sicherlich wohl auch mit dem vielfachen nationalen Unglücke seines Vaterlandes zusammenhing. —

F. Bol scheint in seiner letzten Zeit mehr Portraits als Historienbilder gemalt zu haben.

Die Portraits sind bei aller Breite der Pinselführung, Grösse der Auffassung und Charakteristik der Persönlichkeiten wundervoll durchgearbeitet.

Die Compositionen seiner Portraitgruppenbilder, besonders die der Regentenstücke, zielen in der ihnen zu Grunde liegenden Entwickelung ihres Autors sämmtlich auf ihren Höhepunkt, die „Staalmeester", ab.

In dem bisherigen „oeuvre Rembrandt" steht dieses Bild, was seine Composition angeht, ganz vereinzelt und ohne Vorläufer in irgend einem anderen Portraitgruppenbilde da. Man vermisst also die geistige Basis, aus der dieses auch in der Composition so vollendete Bild bei ihm hätte heraufwachsen können.

Ferdinand Bol dagegen hat wohl schon seit der Mitte der vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts und von den Regenten des Leprozenhuis ab jede Möglichkeit ausprobirt, eine Gesellschaft um einen Tisch zu gruppiren. — Auch seine Schützen von Gouda hat er um eine Tafel sitzend gemalt. (Nach Angabe des Katalogs des dortigen Museums ist dieses Bild im Jahre 1652 entstanden.) Leider ist mir dieses Schützenstück nur durch eine Lithographie bekannt.[1])

Das Portraitbild der sieben Regenten des Huiszittenhuis vom Jahre 1657 ist eine sehr tüchtige Leistung; die Personen sind vortrefflich individualisirt, und der Lichteinfall von oben links erinnert bereits an die wohl mehr als fünfzehn Jahre später gemalten „Staalmeester". In der Composition jedoch wirkt das Bild etwas gedrängt. Wahrscheinlich war der Künstler an bestimmte Raumverhältnisse gebunden und musste das Format seines Bildes denselben anpassen. — Dennoch hätte er dem Uebelstande abhelfen können, wenn er die Horizontlinie auf diesem Bilde etwas tiefer als in die mittlere Bildhöhe gelegt hätte.

Betrachtet man das in jeder Hinsicht vollendete Portraitstück der „Staalmeester" unter dem Gesichtspunkte der perspectivischen Anlage, so gewahrt man, was die tiefe Lage der Horizontlinie für dieses Bild bedeutet. Der Horizont ist hier in das untere Viertel gelegt. Durch das Abfallen der Linien nach dem Horizont wird die Tischplatte unsichtbar und nur die Kante derselben ist noch zu bemerken. Auf diese Weise gewinnt das Bild an Luftraum und die Personen wirken hier frei und gross. Bei dieser Composition ist jedes Problem gelöst und alle Schwierigkeiten sind überwunden;

[1]) Ich verdanke die Kenntniss derselben der Güte des Herrn Dr. Brouwer in Gouda, welcher mir dieselbe zur Ansicht übersandte.

man empfindet, dass das Gewollte und Erstrebte hier in Vollendung vor uns steht.[1])

Dadurch, dass der Beschauer die Personen etwas von unten sieht, scheinen sie über ihn hinaus zu wachsen und erhalten so eine grössere Bedeutung und bei der Würde ihrer Erscheinung sogar etwas Erhabenes.

Der Eindruck, welchen man von diesem Bilde empfängt, geht weit über den eines blossen Portraitstückes hinaus.

Diese Männer sind vollgiltige Repräsentanten ihres grossen Zeitalters, und Ferdinand Bol hat jenen Bürgern Amsterdams in diesem Werke ein Ehrendenkmal für alle Zeiten errichtet.[2])

Die vortreffliche Beschreibung, welche der französische Maler und Kunstschriftsteller Herr Michel von diesem Bilde giebt, in der er die „santé physique et morale" dieser Männer hervorhebt, kann unmöglich auf ein Bild Rembrandt's aus dem Jahre 1661 passen, eines Künstlers, der damals durch seine moral insanity in seinem Geiste bereits vergiftet und vernichtet war.

Solche ehrenhafte, würdige, charaktervolle und durch ihr moralisches Gewicht bedeutende Persönlichkeiten darzustellen, war nur einem moralisch gesunden und charaktertüchtigen Manne möglich. Und dass Ferdinand Bol ein solcher gewesen ist, — dagegen spricht nichts, dafür aber alles das Wenige, was über sein Leben bisher bekannt geworden ist.

---

[1]) Der Künstler muss bei dem Malen dieses Portraitstückes ein ziemlich hohes Podium gebraucht haben, auf welchem die Herren, welche sich portraitiren liessen, Platz nahmen. Ebenso stellte er die Modelle für seine Historienbilder, — auf eine Bühne.

[2]) Eine Bezeichnung Bol's s. unter **Nr. 20.**

Betreffs der Horizontlinie kommt unter den Portrait-Gruppenbildern den „Staalmeestern“ das Bild der vier Regenten des Leprozenhuis am nächsten; hier liegt der Horizont nur ganz wenig über der Tischplatte und in Folge dessen wirkt die Composition freier als diejenige des Regentenstückes des Huiszittenhuis, ganz abgesehen davon, dass auf ersterem drei Personen weniger dargestellt sind und der Raum schon aus diesem Grunde nicht überfüllt erscheinen kann. —

Möge an dieser Stelle auch noch eines Historienbildes gedacht werden, in welchem die Personen um einen Tisch gruppirt sind, „Abraham die drei Erzengel bewirthend“, in der Ermitage zu St. Petersburg.

Abraham sitzt am linken oberen Ende der Tafel, die drei Engel, schöne und schlanke Jünglingsgestalten, von denen zwei blond- und einer braunlockig sind, sitzen mit dem würdigen und kraftvollen Greise zu Tische, dergestalt, dass dem Abraham gegenüber der vornehmste der Engel, nämlich Gott selbst, Platz genommen hat, während der Beschauer den zweiten blonden Engel vom Rücken, den dunkelhaarigen jenseits der Tafel von Angesicht sieht. Die Tafel ist vor dem Hause Abraham's aufgestellt. Hinter der Thür steht Sarah und lauscht ungläubig der Rede des Herren. Die blondlockige, kräftige und doch schlanke Jünglingsgestalt, welche im Gespräche mit Abraham die rechte Hand erhebt, ist uns bereits bekannt; es ist derselbe Jüngling mit den etwas hochgeschwungenen Augenbrauen, den wir aus „Jacob's Traum“ kennen, und der dort ebenfalls als Gott in der Gestalt eines Engels dargestellt ist. Das Bild „Abraham mit den Engeln“ mag 2—3 Jahre später entstanden sein; dementsprechend ist der Jüngling bereits etwas männlicher geworden.

Der Horizont des zuletzt genannten Bildes liegt genau im unteren Drittel der Bildfläche, dasselbe wird daher kurz vor dem Jahre 1656 entstanden sein, während der „Traum Jacob's" bereits am Anfange der fünfziger Jahre gemalt worden sein muss.

Nach der Annahme des Herrn Dr. Bode soll der „Abraham, die Engel bewirthend" von Rembrandt „um 1650" gemalt worden sein. Die denselben Gegenstand behandelnde Radirung soll Rembrandt im Jahre 1656 gemacht haben. Derselben liegt eine ähnliche Composition, aber eine völlig andere Auffassung, besonders der Persönlichkeiten, zu Grunde; ja, letztere ist so verschieden, dass es schwer wird zu glauben, sie könne von demselben Künstler herstammen.

Dass diese Radirung, besonders was die perspectivische Zeichnung anlangt, sowie in der Würde der Auffassung des Gegenstandes hinter dem Oelbilde in der Ermitage zurücksteht, kann nicht zweifelhaft sein. Wie aber derselbe Künstler, der dieses herrliche Oelbild geschaffen hat, sechs Jahre später diese Radirung in seinem Geiste concipirt haben sollte, ist mir wenigstens völlig unfassbar.

Auf dem Oelbilde ist Abraham als ein kräftiger und hoheitsvoller Greis dargestellt, der, obwohl die Gäste bewirthend, doch mit ihnen zu Tische sitzt, und dem gegenüber uns die Prophezeihung des Herren nicht naturwidrig und unerfüllbar erscheint.

Auf der Radirung dagegen erscheint Abraham nicht nur als Diener, der beim Mahle aufwartet, sondern als ein kleiner, hagerer Greis, dem das Alter den Rücken beugte und der mit zitternden Händen den Krug emporhält, den er den Gästen zuträgt. Im Hinblick auf diese dürftige Greisengestalt erscheint die Erfüllung der Prophezeiung als widrige Unnatur.

Bei der biblischen Erzählung kann sich ein Jeder den Abraham so vorstellen, wie er will, und wenn er sich denselben so hinfällig denkt, den Vorgang durch ein Wunder erklären. In einem Bilde aber, das doch den Gegenstand unmittelbar dem Auge vorführt, drängt sich eine derartige Unnatur unangenehm auf. Es ist in der Radirung sonach eine falsche Causalität zur Erscheinung gekommen, welche wir bei der durchgehends realistischen und wahren Auffassung des grossen Künstlers sonst nicht finden und am wenigsten unter den Werken seiner späteren Zeit vermuthen. Auch die bärtigen Engel mit den ältlichen und plebejischen Köpfen scheinen nicht aus dem Geiste F. Bol's hervorgegangen zu sein, denn wo F. Bol sonst Engel dargestellt hat, wählte er zu deren Wiedergabe lebensfrische Jünglingsgestalten oder Knabenkörper. So ist auch der Engel, der die Familie des Tobias verlässt, als eine schlanke, blondlockige Jünglingsgestalt dargestellt; auch die Engel, welche den Abraham von der Opferung seines Sohnes zurückhalten oder am Grabe des Auferstandenen sitzen, sind Jünglinge. Deshalb kann es scheinen, dass die genannte Radirung der Autorschaft Bol's nicht angehöre.

Da es gleichwohl der Fall ist, so muss die Radirung viel früher als das Oelbild entstanden sein. Aus dem Gegensatze der Radirung zu dem Oelbilde wird man eine grosse Wandelung und Vertiefung in der Auffassung und einen bedeutenden geistigen Fortschritt des Künstlers erkennen.

Die Bärte aber, welche auf der betreffenden Radirung die Gesichter jener Engel verunstalten, sind offenbar spätere Hinzufügungen einer fremden Hand. Der damalige Besitzer der Platte wollte den Sammlern und Liebhabern die neuen Abdrücke durch die Veränderung wahrscheinlich interessanter

machen. Uebrigens zeigen die hinzugefügten Stellen eine von der Originalbehandlung des Autors durchaus verschiedene Radirtechnik, welche man logischerweise unmöglich auf die gleiche Künstlerhand zurückführen kann.

In der französischen Ausgabe des Radirwerkes „Rembrandt's" von Charles Blanc wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Figur des Gideon auf einem von F. Bol radirten Blatte an diejenige des jungen Tobias auf dem schönen Bilde des Louvre erinnere. Ganz recht! Dergleichen Aehnlichkeiten kommen in den Compositionen eines und desselben Meisters vor, obwohl gerade Ferdinand Bol bei der unendlichen Fülle von Gestalten, welche er dargestellt hat, sich sehr selten wiederholte. Einige für F. Bol charakteristische Figuren, so die eines contemplativen Zuschauers, welche er in den Vordergrund seiner Bilder postirt, finden sich gleichwohl auf einigen seiner Gemälde und Radirungen. So steht z. B. in seinem Historienbilde „Pyrrhus und Fabritius" im Vordergrunde rechts ein corpulenter Mann, der einen Stock mit beiden Händen auf dem Rücken hält. — Eine corpulente Männergestalt in ähnlicher Haltung findet sich auf mehreren Bildern unseres Meisters, — in genau derselben Stellung aber auf dem sogenannten „Hundertguldenblatte" im Vordergrunde links, also auf der zugehörigen Kupferplatte, dem Bilde in Braunschweig entsprechend, rechts. —

Auf einer Tuschzeichnung im Dresdener Cabinet, welche das „Urtheil Salomo's" darstellt, steht rechts von dem Throne desselben eine vornübergebeugte Greisengestalt in en face-Stellung, welche beide Hände auf einen Stock stützt. Eine derartige Gestalt finden wir auch auf dem Bilde des „Opfers Salomo's", dieselbe steht hier ebenfalls zur rechten Hand des Königs im Hintergrunde. — In der Gesammtauffassung

einander ganz ähnlich und nahestehend sind die „Heilige Familie“ in München und die „Ruhe auf der Flucht“ in Dresden.

Und so liesse sich noch an vielen Beispielen ausführen, dass das „oeuvre Rembrandt“ und die echten Werke Bol's aus demselben Geiste entstanden sind, ebenso wie beide die sich weiterbildende Technik desselben Autors verrathen.

In seinen nackten Frauengestalten wiederholt sich Bol bei seinen Darstellungen der Susanna und der Danaë. Die Frauengestalt in dem Bilde des „Tobias und Raguel“ in Braunschweig ist der „Danaë“ in St. Petersburg sehr ähnlich gedacht, so dass man auf den ersten Blick den innigen Zusammenhang der beiden Bilder ersieht.

In Auffassung und Ausdruck aber sind viele Gestalten verwandt, und diese Aehnlichkeit des Ausdruckes hat bei vielen männlichen Portraits dazu geführt, dass dieselben für Selbstbildnisse des Malers angesehen wurden.

Es ist aber nicht anzunehmen, dass ein fleissiger, phantasiereicher Künstler, welcher zudem vollauf mit Bestellungen bedacht war, über 50 Bildnisse von sich selbst angefertigt haben sollte, zumal es in Amsterdam nicht an Modellen fehlte.

Wahrscheinlich werden die sogenannten „Selbstbildnisse“ sich in 5 Gruppen einreihen lassen: in Selbstportraits von Bol, in Portraits, die er nach seinem jüngeren Bruder, dem Chirurgen, malte, der wohl einige Familienähnlichkeit mit ihm besass, — in Portraits seines Vaters, in solche von Elbert Dell, sowie in Portraits und Studienköpfe, zu denen ihm Freunde, Bekannte und Fremde gesessen haben.

So wird z. B. ein in der Galerie zu Cassel (Kat. Nr. 364) befindliches Portrait eines jungen Mannes in ganzer Figur

(früher Jan Six genannt) von hervorragender Seite als ein Selbstbildniss Rembrandt's angesprochen.

Dieses Portrait ist mit tiefliegender Horizontlinie gemalt.[1]) Dem Maler aber, der sich selbst vor dem Spiegel malt, geht die Horizontlinie seines Spiegelbildes immer durch die Augen,[2]) wie er auch den Spiegel stellen möge. Er ist also ausser Stande, von sich selbst ein Bild mit tiefliegender Horizontlinie zu malen. Bei schräger Spiegelstellung schrumpft aber die Gestalt in unangenehmer Weise zusammen, ohne dass die Horizontlinie dabei eine andere Lage erhielte. Im XVII. Jahrhundert waren zudem die grossen und grössesten Spiegel, welche man herstellte, aus kleineren Tafeln zusammengesetzt; denn die Erfindung, grosse, starke Glastafeln zu giessen und zu schleifen, war damals noch nicht gemacht; darum musste die Figur in einem schräg gestellten derartigen Spiegel völlig gebrochen aussehen und war also noch weniger als heut zu Tage malbar. — Dass der Maler aber die Figur nach einem Modell gemalt und seinen eigenen Kopf auf diese fremde Gestalt gesetzt haben sollte, ist nicht wohl anzunehmen; dass aber die Figur von einem Schüler nach der Gestalt des

[1]) Der Horizont liegt etwas über der Kniehöhe des Dargestellten.

[2]) Das optische Bild des Auges des Beobachtenden liegt auf der Verlängerung des vom Auge auf den Spiegel gefällten Lothes. Denn: 1. „die Richtung des reflectirten Strahles liegt in der durch den einfallenden Strahl und das Einfallsloth gelegten Ebene“ und 2. „der Reflexionswinkel ist gleich dem Einfallswinkel“. (Vergl. Jochmann, Grundriss der Experimentalphysik, 4. Aufl., § 135.) Der Reflexionswinkel und Einfallswinkel sind in dem gegebenen Falle = 0, d. h. das Auge und sein eigenes Spiegelbild liegen im Einfallsloth und seiner Verlängerung; reflectirter Strahl, einfallender Strahl und Einfallsloth fallen hier zusammen.

Meisters gemalt sein sollte, ist ausgeschlossen, denn das Bild zeigt durchgehends des Meisters eigene Hand. — Es könnte allerdings auch nicht das Portrait des Jan Six sein, falls die Datirung, 1639, echt wäre, denn J. Six war damals erst 21 Jahre alt, während der Dargestellte das Alter von 30 Jahren überschritten hat. Da es aber auch mit dem radirten Bildniss des Six keine Aehnlichkeit zeigt, so ist es eben das Portrait irgend eines vermögenden Holländers, und da es die Technik und die Merkmale Ferdinand Bol's aufweist, ein Werk dieses Grossmeisters der holländischen Malerei.

In Anbetracht des soeben angeführten optischen Gesetzes können viele bisher irrthümlich als Selbstbildnisse Rembrandt's betrachtete Portraits als Selbstbildnisse überhaupt nicht angesehen werden. Ein unzweifelhaftes Portrait des ehemaligen Bürgermeisters der Stadt Amsterdam Jan Six befindet sich noch im Besitze der Familie Six zu Amsterdam. Nach der Annahme C. Vosmaer's soll dieses Bild im Jahre 1656 von Rembrandt gemalt worden sein.

Smith setzt es, nach der Technik schliessend, in die Mitte der Vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts und giebt zugleich das Alter des Dargestellten, nach dem Eindrucke, den das Portrait auf ihn machte, auf 60 Jahre an. Herr Dr. Bode, der dieses Portrait als einige Jahre nach 1656 entstanden annimmt — sagen wir 1660 — findet den Portraitirten auch alt aussehend, meint aber, dass derselbe früh gealtert haben müsse. Es scheint sonach, dass die Annahme des Smith betreffs des Alters des Dargestellten nicht unzutreffend ist. Bei der Autorschaft Rembrandt's freilich kann sie nicht zutreffen, da J. Six, der 1618 geboren war, erst im Jahre 1678, also neun Jahre nach Rembrandt's Tode, 60 Jahre alt wurde.

Wenn das Bild jedoch 1660 von Rembrandt gemalt wurde, so ist es allerdings erstaunlich, dass ein Mann von 42 Jahren aussehen sollte wie ein 60jähriger. Jedoch ist es nicht wohl zu glauben, dass gerade Jan Six, der in so guten Vermögensverhältnissen lebte, viele geistige Interessen hatte und im Jahre 1691,[1]) also im Alter von 73 Jahren, noch die Kraft in sich fühlte die Bürgermeisterwürde zu übernehmen, schon mit 42 Jahren so alt ausgesehen haben sollte. Leider ist mir das Bild selbst nicht bekannt, aber nach der Beschreibung des Herrn Dr. Bode zu schliessen, muss die Technik, in der es gemalt ist, derjenigen des „Sylvius" (bei H. v. Carstanien) nahe stehen und gehört darum in F. Bol's letzte Lebenszeit. Wenn das Portrait also den J. Six im Alter von 58—60 Jahren darstellt, so würde F. Bol dasselbe in den Jahren 1676—1678 gemalt haben. Man sagt, dasselbe sei weder bezeichnet noch datirt, denn Rembrandt's Name findet sich darauf nicht vor. Nach einem anderen Namen hat man bisher nicht gesucht. Eine genauere Untersuchung des Bildes bei geeigneter künstlicher Beleuchtung wird wahrscheinlich recht gute Bol-Bezeichnungen ergeben, da man ja annehmen muss, dass dieses Bild wohl erhalten ist. Man kann um so weniger glauben, dass dieses Portrait von Rembrandt herrühre, als durch die Acten aufgeklärt worden ist, dass Rembrandt einerseits mit Six nach dem Jahre 1657 schwerlich mehr in einer näheren Verbindung gestanden hat, und dass er andrerseits, wie bereits ausgeführt, nach dem Jahre 1656 werthvollere Portraits überhaupt nicht mehr gemalt hat.

Das Portrait des Bürgermeisters Six ist in der Hinsicht von besonderem Interesse, als aus demselben hervorgeht,

[1]) Commelin, Band I, S. 386.

dass eine genaue Kenntniss des Geburtsjahres der dargestellten Personen bei den vorzüglichsten der dem Rembrandt zugeschriebenen Portraits genügen würde, um festzustellen, dass dieselben entweder erst nach Rembrandt's Tode entstanden oder doch in ganz anderen Jahren gemalt sein müssen, als die auf den Bildern befindlichen falschen, oder die bisher auf Grund solcher Datirungen nach Analogie festgestellten Jahreszahlen ergeben haben.

Während für Rembrandt nach dem, was über sein Leben bekannt geworden ist, sich die Unmöglichkeit herausgestellt hat, dass er auch nur den dritten Theil der seinem Namen zugeschriebenen Historienbilder und Portraits gemalt haben kann, und da bei der Verschlechterung seines Charakters und der Schwächlichkeit seines Wesens die Entstehung jener bedeutenden Kunstwerke aus Rembrandt's Geiste heraus weder erklärlich noch begreiflich ist, so gewinnen dieselben Werke im Anschluss an die Persönlichkeit Bol's hingegen an Verständlichkeit und Interesse. —

Ferdinand Bol also, und nicht Rembrandt, war der auserwählte künstlerische Genius seines Volkes, der zur Zeit der grössesten Kraftentfaltung desselben mit seinen Werken unvergängliche Monumente errichtete, — durch Farben, Formen und Tönungen redende Zeugen eines männlichernsten, starken, wohlwollenden, liebevollen Geistes, der das Göttliche im Menschen achtet, und wäre es noch so unscheinbar und durch äussere Unvollkommenheit und das Schicksal gebrochen.

Ferdinand Bol ist der Maler der religiösen und politischen Zeitgedanken seines Volkes, nur hin und wieder aus dem fest umschlossenen Bau seiner Gedanken und Gefühle, dem festen Gefüge seines geistigen Weltgebäudes, abschweifend

in das Gebiet der antiken Mythe: humoristisch im „Ganymed", hochpoetisch im „Raub der Proserpina" . . .

Ueberall in seinen Historienbildern, wo es angemessen und angänglich ist, verfährt er bei ganz realistischer Formenauffassung mit wahrer und tiefer Symbolisirung.

Daneben erfasst er die Landschaft, die ganze Natur in ihrer seelenhaften Stimmung, ein weites Gebiet, dessen hauptsächliche Norm bei der Darstellung Wahrheit des Ausdrucks der zupasssenden Empfindung ist.

Seine Portraits sind unübertroffen und von magischem Reiz der Farben- und Lichtgebung bei aller Naturtreue, an der er hier ganz und gar festhält. Er weiss seinen Gestalten Seele, Empfindung, Leben einzuhauchen, ein Prometheus der Kunst, dem die Natur das Licht gab, mit dem er die Dunkelheit zauberhaft erhellt. Goldige Sonnenstäubchen spielen in der Luft, welche seine Gestalten umfliesst.

Aber ein tiefer Ernst liegt zumeist in den Mienen seiner Personen, oft auch eine erhabene Seelenstimmung: ein gewaltiges inneres Leben kommt zu harmonisch gedämpftem, aber um so ergreifenderem Ausdruck.

Darum sind seine Schöpfungen dauernd so anziehend, weil nicht die Ekstase körperlicher, physiologischer Leidenschaft, sondern psychische Leidenschaft, dauernde seelische Ekstase seine Gestalten durchdringt, durchzittert. Es ist ein gewaltiger, ja leidenschaftlicher Idealismus, geistiges, seelisches, hervorragend menschliches Gefühl, das seine Gestalten durchglüht. Es sind dauernde Gefühle: tiefe Frömmigkeit, Gottvertrauen, Glauben an den Sieg des Geistes, Vaterlandsliebe, Mannhaftigkeit, Ernst, Hoffnung, Lebenskraft, -Muth und -Lust, Versenkung in das eigene „Ich", die aus seinem Geiste sich zu unvergleichlichen Gestalten heraus-

bildeten und immer von Neuem, jeden Tag und oft auf ganz verschiedene Weise anziehen.

Geist, Gemüth, Phantasie — und welchen Namen wir der Realität unseres Selbstbewusstseins auch geben — werden immer von Neuem durch die Vielseitigkeit, Innerlichkeit und Wahrheit des in seinen Werken waltenden Lebens ergriffen, und keinen Augenblick gespannteren Betrachtens bleiben wir unbefriedigt.

Die von der Natur dargebotene Gestalt verklärt er durch seine Auffassung, durch seine Seele, die er auch in dem Elendesten noch wiederfindet, — vielleicht nur als einen Reflex seines eigenen Wesens, aber gerade darum so menschlich-wahr, dass man es gerne glaubt, es habe ein Bettler trotz seiner Lumpen so menschlich, so ehrenwerth ausgesehen, wie Bol ihn aufgefasst hat. Wir finden eine objective Wahrheit der menschlichen Natur in ihrer Lichtseite auch in solchen Gestalten — nicht etwa nur eine unbegründete subjective Idealisirung — und gleichsam ein ideales Postulat an das menschliche Wesen seitens des Künstlers und seines Volkes.

Auf dem Grunde dieser idealen Gesinnung macht sich in der Formenauffassung des grossen Künstlers eine Realistik geltend, die wir aus einer gegen den Schöpfer der Welt dankbaren Gesinnung herleiten können.

Nicht, dass wir Göttergestalten haben, von unversieglicher Körperschönheit und -Kraft, sondern dass der Leib, dieses „Kleid hinfälligen Staubes“, so gebrechlich ist, von Alter und Krankheit so bald und leicht zerstörbar, und dennoch der „Träger des Geistes“, — dass wir nicht in ewiger Jugend dahingetragen, — sondern dass wir geprägt sind vom Schicksal, von Mühe und Arbeit, die unser Leben sind, und doch nicht ablassen uns menschlich zu fühlen, —

so bedürftig und doch so glücklich, so gebrechlich und doch so zuversichtlich, so hinfällig und doch so hoffnungsvoll, so bestritten und doch so liebevoll, so verfolgt und doch so gerecht, so unansehnlich und doch so würdig, so leidenschaftlich und doch so mässig.

Das ist die Welt seiner Gedanken und Empfindungen, seine Welt, worin sein Genie sich offenbarte. Es ist ein glühendes Feuer des Geistes, aus dem diese Gestalten hervorgingen; aber man spürt nur die Wärme davon und nicht die Gluth. —

Wie unser Künstler selbst, als Künstler und Mensch, nach immer grösserer Vollkommenheit strebte, so hat er auch fast nur diejenigen Phasen der in der Bibel niedergelegten Geschichte in seinen biblischen Historienbildern zum Ausdruck gebracht, deren Kenntniss und Nachfühlen ethisch bedeutsam ist, — das im eigentlichen Sinne active Element der biblischen Lehren, die „aufwärts" treibenden Ideen, Gedanken, Gefühle und Vorstellungen, — das Kraftvolle, das Wahre, geistig Gesunde und Gute.

Er hat keinen „Sturz der Verdammten" gemalt wie Rubens und nie die Personification des bösen Princips, den „Teufel", dargestellt. Derselbe hatte, wie es scheint, in seiner Weltanschauung keinen Raum, — vielleicht, weil ihm Gott allgegenwärtig war und weil er die Lehren des Descartes und Spinoza kannte.

So ist in Holland, trotz der ringsumfluthenden Renaissance der Antike, in der nationalen Malerei und vorzüglich in den Werken Bol's — seinerseits aber unter den damit vereinbaren höchsten Gesichtspunkten jener Zeit — die Renaissance der christlichen Religion zu künstlerischem Ausdruck gekommen. Seine biblischen Historienbilder bedeuten die einzige grosse und unübertreffliche christlich-protestantische

Kunst des nachreformatorischen Zeitalters. Sie repräsentiren den geläuterten künstlerischen Niederschlag des Geistes der Reformation und sind darum eine unbedingt und für alle Zeiten giltige künstlerische Ergänzung der lutherischen und calvinistischen christlich-dogmatisch-ethischen Reformation.

F. Bol ist Classiker. Er ist herb und dennoch zart, — urwüchsig und doch empfindsam, — natürlich und doch tief durchdacht, — einfach und doch vollendet und geistvoll, — kindlich und doch so männlich, — realistisch wahr und doch poetisch.

Er ist ganz ein Germane und Holländer und doch ganz universell; den Besten seiner Zeit hat er genug gethan, darum sind seine Werke unsterblich.

In der „Zuider-Kerk“ liegt begraben was sterblich an ihm war, und darüber wölben sich die himmelanstrebenden weiten Kirchenhallen, die er so liebte und einzig darzustellen wusste, und die Orgel braust ihr Halleluja über dem Dichter, der auf die Menschlichkeit Hymnen mit Pinsel und Farben geschrieben hatte.

V. Capitel.

Wer ist Rembrandt?

Der Charakter Rembrandt's ist uns aus seiner Lebensgeschichte bekannt geworden; es fragt sich nunmehr nur noch, was er als Künstler geleistet hat, da alle jene vortrefflichsten Werke, die seinem Namen fälschlich zugeschrieben wurden, wie nachgewiesen, der Autorschaft Ferdinand Bol's angehören. Rembrandt war, wie Baldinucci sagt, ein Maler „von weit mehr Ruf als Werth", dem also das grosse, seiner Person zugewendete Interesse gar nicht gebührt.

Was er thatsächlich geleistet hat und welche Bilder sich auf ihn zurückführen lassen, ist vor der Hand noch nicht festzustellen, da alles auf ihn Bezügliche zu schwanken beginnt, sobald es energisch angefasst wird, und weil fast alle eingehenden Forschungen für ihn negative Resultate ergeben.

Dies ist z. B. auch der Fall, sobald die Stiche J. J. van Vliet's, die derselbe nach Jugendwerken Rembrandt's gestochen haben soll, eingehend untersucht und mit den anderen Blättern dieses Stechers verglichen werden.

Es ist bekannt, dass diejenigen Blätter, welche Vliet nach Rembrandt'schen Oelbildern gestochen haben

soll, für die besten Werke Vliet's gelten. Diese Blätter sind jedoch nicht nur in der Zeichnung weit vorzüglicher als Vliet's eigene Compositionen, sondern auch in der Technik jenen weit überlegen; und das ist verwunderlich, da diese zu den früheren Arbeiten des Stechers gerechnet werden.

Betrachtet man diese Stiche näher, so macht man die Wahrnehmung, dass dieselben ein anderes „Korn" enthalten, welches nur durch eine verschiedenartige Behandlung der Platte und veränderte Strichlage erzeugt werden konnte. Sollte er unterlassen oder vergessen haben, diese einmal gefundene und bereits mehrfach angewandte Behandlungsweise auf seinen späteren Stichen nach seinen eigenen Entwürfen zu wiederholen? Das erscheint nicht glaublich. Man kommt vielmehr zu der Ueberzeugung, dass die besseren Blätter, wie z. B. „Lot und seine Töchter", die „Taufe des Kämmerers", der „Heilige Hieronymus", die lesende alte Frau, „Rembrandt's Mutter" genannt, u. a. von einer anderen Hand gestochen worden sein müssen.

Im Berliner Cabinet scheint man seiner Zeit der Ansicht gewesen zu sein, dass mindestens die Radirung der „Töchter Lot's", wie aus der Aufschrift der „Photographischen Gesellschaft", welche dieses Blatt unter vielen anderen vervielfältigt hat, zu schliessen sein dürfte, von Lievens gestochen worden sei. Darnach muss also die Bezeichnung „J. J. van Vliet 1631" als eine Fälschung angesehen worden sein. Wenn aber die Bezeichnung des Vliet'schen Namens als eine Fälschung betrachtet wird, wer bürgt dafür, dass nicht auch der Name Rembrandt's als des inventors irrthümlich oder betrügerisch auf das Blatt gesetzt worden ist?!

Auf den drei anderen, angeblich nach Werken Rembrandt's gestochenen Blättern, welche genannt wurden, ist die Namensinschrift Vliet's von den auf seinen eigenen

Compositionen befindlichen Bezeichnungen verschieden und so aufdringlich hingesetzt, wie es selbst einem Vliet das künstlerische Gefühl nicht gestattete, sie auf den eigenen Stichen anzubringen. Diese Erwägung, sowie der Umstand, dass wir es hier mit einem gewöhnlichen Aushilfemittel schlecht unterrichteter Fälscher zu thun haben, nämlich die Zehner der Jahreszahlen so zu schreiben, dass sie beliebig gelesen und gedeutet werden können (welches auf so vielen Oelbildern mit Erfolg angewendet worden und auch bei den beiden Stichen des „Hieronymus" und der „Taufe des Kämmerers" zur Anwendung gekommen ist), lassen mit Sicherheit auf eine Fälschung schliessen. Die Jahreszahl auf dem Blatte des „Hieronymus" sowohl als auf dem des „Kämmerers" kann für 1631, aber auch, und zwar noch leichter, für 1671 gelesen werden.[1]) — Man sieht also auch hieraus, dass diese Blätter für die Feststellung Rembrandtscher Werke keine Beweiskraft haben. Näher auf diese Stiche und deren eventuelle Originale einzugehen, ist hier nicht möglich. Was die „Taufe des Kämmerers" anlangt, so existiren mehrere Oelbilder, welche als dem Stiche zu Grunde liegende Originale angesehen worden sind und welche das Namenszeichen Rembrandt's tragen. Herr Dr. Bode aber lässt nur das in der Grossherzoglichen Galerie zu Oldenburg befindliche als ein Originalwerk gelten.

Indessen ist es nach dem Vorangegangenen klar, dass aus der berühmten „Technik des Meisters", träte dieselbe auch nur erst in ihren Anfängen bei einem Bilde hervor, auf ein Werk Rembrandt's nicht mehr geschlossen

[1]) Die Zahl 3 ist von Vliet selbst auf den eigenen Radirungen ganz anders und sehr deutlich geschrieben.

werden kann. Mir ist dieses Oelbild leider unbekannt, ich spreche über dasselbe hier deswegen noch kein Urtheil aus.

Ueber die von Savery herausgegebenen Stiche, bei denen Rembrandt als inventor genannt wird, sowie über desbezügliche Radirungen von Leeuw und Haid, werde ich meine Studien später veröffentlichen.

Was Rembrandt als Künstler bedeutete, erfahren wir durch die im Wesentlichen zuverlässigen zeitgenössischen Zeugen Sandrart, Keil (den Gewährsmann Baldinucci's), Hoogstraten und Vondel, Männer, welche ihn nicht nur persönlich kannten, sondern über die Kunst ein Urtheil besassen. Dass diesen Männern, indem sie über Rembrandt schrieben, die Missgunst fern gelegen hat, kann man schon aus ihren Verhältnissen im Vergleich mit denjenigen Rembrandt's schliessen. Sie besassen in ihrem späteren Leben gerade das, was Rembrandt fehlte und verloren gegangen war: persönliches Ansehen und Vermögen — mindestens aber auskömmliche Einnahmen und persönliches Ehrgefühl.

Sandrart war seiner Zeit ein hochberühmter Maler und wurde während der Zeit seines Aufenthaltes in Amsterdam mit vielen Aufträgen geehrt und besonders auch durch Vondel, dessen Freundschaft er gewonnen hatte, gefeiert. Als er Amsterdam verliess, nahm er ein bedeutendes Vermögen mit, das er sich theils durch seine eigenen Malereien erworben, theils aus dem Verkaufe ihm gehöriger Kunstsachen gewonnen hatte.

Als er über Rembrandt schrieb, lebte er fern von Amsterdam. Aus diesen Gründen darf man annehmen, dass sein Urtheil über Rembrandt von Neid und Missgunst völlig unbeeinflusst gewesen ist, als er seiner aufrichtigen Meinung Ausdruck verlieh, dass Rembrandt ein Mann von geringer Geistesbildung gewesen sei, der sich schon deshalb schwer

fortbilden konnte, weil er nur schlicht niederländisch zu lesen verstand. Desgleichen dürfen wir ihm zutrauen, dass er die Meinung der Amsterdamer richtig wiedergiebt, indem er erzählt, dass die Portraits des Govert Flinck „in der Aehnlichkeit und Annehmlichkeit glücklicher geschätzt" wurden als diejenigen Rembrandt's.[1])

Da Sandrart selbst ein tüchtiger Künstler war, dürfen wir ihm auch ein Urtheil über Rembrandt's Malweise zutrauen. Auch er hat sich dem allgemeinen Bestreben jener Zeit, das Helldunkel auszubilden, nicht entzogen, sondern demselben in seinen Werken Rechnung getragen. — Rembrandt's Helldunkel also tadelte er nicht mit den Worten: „jener fülle, um zu verbergen, was dem Horizont zuwider, den Hintergrund mit Finsterschwarz aus", — sondern er tadelte dieses unmotivirte Dunkel, das kein Helldunkel mehr war, sondern wie Schwarz wirkte.

Bernhard Keil war Schüler Rembrandt's gewesen und lebte später in Rom. Als er Baldinucci kennen lernte und diesem von seinem ehemaligen Meister erzählte, lag ihm gleichfalls jede Missgunst fern. Er kannte das finanzielle Missgeschick Rembrandt's und wusste, dass dessen ehemalige Beliebtheit in Amsterdam zurückgegangen war. Die wahren Ursachen des Fallissements kannte er zwar nicht, denn Rembrandt wird sicherlich darüber nicht gesprochen, resp. unrichtige Gründe angegeben haben, so dass B. Keil glauben konnte, er habe sich durch kunsthändlerische Speculationen ruinirt. Indessen weiss Bernh. Keil, dass Rembrandt als Künstler niemals etwas Bedeutendes geleistet hat.

Von Flinck's Künstlerschaft hat auch Baldinucci eine bessere Meinung als von derjenigen Rembrandt's: denn dieser

[1]) Sandrart, „Teutsche Akademie", S. 319.

habe, sagt er, besser die Umrisse der Figuren gezeichnet. Wenn Bernhard Keil erzählte, Rembrandt habe ausserordentlich langsam gemalt, so gab er damit seine jahrelangen Beobachtungen wieder. Die Wahrhaftigkeit dieser Angabe ist neuerdings durch notarielle Actenstücke bestätigt worden.

Hoogstraten giebt an, dass Rembrandt sich nicht auf die Grundregeln der Kunst verstanden und besonders die Perspective missachtet habe.

Nach den Worten Vondel's aber waren die Figuren auf seinen Bildern mit Schemen zu vergleichen, nicht mit der lebensvollen Natur.

Alles in Allem: Rembrandt war nach den Urtheilen dieser glaubwürdigen Männer weder ein aussergewöhnlich begabter noch durch seine Schulung hervorragender Maler, es fehlte ihm vielmehr an Bildung und dem für die Kunst nothwendigen Wissen. Er war kein Meister des Helldunkels, sondern vertrieb den Hintergrund seiner Bilder in schwärzliche Tiefe, was alle Zeugen bestätigen.

Er malte nach Sandrart's, Vondel's und Hoogstraten's Aussage keineswegs naturwahr, — er war also kein Realist.

Im Portraitfach stand er hinter Flinck zurück. Dazu malte er aussergewöhnlich langsam. — Eine bedeutende Anzahl Oelbilder kann er schon deshalb nicht gemalt haben. — Seine Bilder sollen indessen, — wie dies in jener Zeit insgemein angestrebt wurde, — Gesammthaltung gehabt haben. — Indessen soll der zu braune Ton besonders bei den Portraits den Frauen nicht gefallen haben. Viele meinen, sagt Houbraken, dass er darin den Pynas „nachgeäfft" habe. Nach Bernhard Keil's Ansicht war er als Radirer tüchtiger denn als Maler.

Das also ist Rembrandt als Künstler. So haben wir ihn uns vorzustellen, nicht als ein gottbegnadetes Genie, sondern als ein Talent, das, durch die Umstände begünstigt, anfänglich vom Glücke emporgehoben wurde, später aber durch den Mangel an innerer Tüchtigkeit zu Grunde ging.

Dass Rembrandt in allen Beziehungen zurückgegangen war, bezeugt der Maler Scheits, welcher ebenfalls ein Zeitgenosse Rembrandt's war und in der schon erwähnten Notiz angiebt, Rembrandt sei achtbar und gross durch seine Kunst geworden, was — also Achtbarkeit, Grösse und Kunst — sich zuletzt mit ihm — also mit seiner Person — etwas verminderte.[1])

Dieser Zeuge hatte von Rembrandt's wahren Lebensumständen, wie sie uns jetzt durch die Acten näher bekannt geworden sind, etwas erfahren und schildert mit kurzen Worten eine äussere Erscheinung, deren innere Begründung schon lange vor derselben vorhanden war.

Welche Bilder Rembrandt gemalt hat, lässt sich vorläufig nur nach den von seinen Zeitgenossen genannten und den im Inventar von 1656, sowie anderwärts in den Acten angegebenen Werken feststellen. Diese Bilder werden nicht alle vorloren gegangen sein; sie dürften wohl zum Theil noch unter dem Namen von „Schülern" oder „Nachahmern Rembrandt's" geführt werden, oder vielleicht auch zum Theil in den Magazinen der Museen stehen. Unter den Werken

[1]) Sollte sich das Relativum „het welk" nur auf das Wort Konst beziehen, so würde der Satz lauten: Rembrandt sei achtbar und gross durch seine Kunst geworden, welche sich zuletzt mit ihm — also mit seiner Person, d. i. mit seinem inneren Werthe und seiner äusseren Geltung — etwas verminderte. Der Sinn der Anführung ändert sich dadurch garnicht.

Bol's, also in dem z. Z. bestehenden „oeuvre Rembrandt", werden nur noch sehr wenige Bilder des wirklichen Rembrandt vorhanden sein, denn jenes „oeuvre Rembrandt" ist ungemein sorgfältig und wenn auch mit einiger Meinungsverschiedenheit, so doch fast durchgehends des grossen Meisters, dessen Werke unter dem Rembrandt-Begriff subsumirt wurden, würdig zusammengestellt worden. Aehnlich verhält es sich mit den Radirungen. Vielleicht findet sich unter letzteren jedoch eher noch eine kleine Anzahl Blätter, welche von Rembrandt's Hand herrühren. —

Was die Bilder der bekannten Passionsfolge in München anlangt, von denen man glaubt überzeugt sein zu dürfen, dass sie erwiesene Originalwerke Rembrandt's sind, so ist es keineswegs festgestellt, dass sie aus dem Besitze des Statthalters der Niederlande, des Prinzen Friedrich Heinrich, herrühren. Man glaubt, schliesst, nimmt an, dass sie aus dem Besitze der oranischen Familie in die Galerie nach Düsseldorf und von dort nach ihrem jetzigen Aufenthaltsorte gelangt sind. Eine Sicherheit darüber existirt indessen nicht.

Gegen die Annahme, dass diese Bilder jene von Rembrandt für den Prinzen Heinrich gemalten Bilder der Passionsfolge sind, von denen er in den Jahren 1633 und 1639 je zwei auf einmal an den Prinzen ablieferte, spricht schon der Umstand, dass gleich die ersten beiden Bilder dieser Reihe, die bereits genannte Kreuzesaufrichtung und Kreuzesabnahme, in so verschiedenem Format gehalten sind, wie es sich für Gegenstücke schlecht geeignet hätte (die Kreuzesaufrichtung ist 7 cm breiter und auch 7 cm höher als das Bild der Kreuzesabnahme), und ferner die Thatsache, dass das eine dieser Bilder auf Holz, das andere auf Leinwand gemalt worden ist. Dass aber ein Künstler gleichzeitig und für denselben Besteller zwei Gegenstücke in so

ungleichem Format und auf verschiedenes Material malen sollte, wäre ein ganz ausnahmsweiser Fall und widerspräche dem künstlerischen Gefühl für Harmonie. Es ist dies aber am wenigsten anzunehmen, wenn der Künstler, wie in diesem Falle, etwas besonders Gutes und Gleichwerthiges zu liefern beabsichtigte.

Sodann sind die Bilder dieser Folge keineswegs von gleicher Tüchtigkeit, weder im allgemeinen Können, noch in Technik und Composition. Wer die Daten der Ablieferungszeit unbeachtet lässt und nur nach der Composition und dem Grade der künstlerischen Tüchtigkeit urtheilt, welche sich in denselben bemerkbar macht, wird sicherlich glauben, die Bilder der Himmelfahrt und Auferstehung seien die frühesten und darum die unvollkommensten dieser Werke, und wird die Kreuzesaufrichtung und -Abnahme für reifere, durchdachtere und darum später entstandene Werke ansehen. — Thatsächlich weiss man nicht, was aus den Rembrandtschen Bildern der Passionsfolge geworden ist. Möglicherweise sind dieselben bei dem Brande des Schlosses, des sogen. „Moritzhuis", im Haag am Anfange des XVIII. Jahrhunderts untergegangen.

Dass Bol ebenfalls eine Passionsfolge gemalt hat, muss man aus dem Gesammtstoffe schliessen, den er behandelte. Zudem findet sich einer Acte zufolge von der Hand des im II. Capitel erwähnten Frans van Ommeren, welcher ein sogenannter „Malknecht" Bol's war, im Hause Bol's ein Bild der Kreuzesabnahme vor, wodurch es ebenfalls wahrscheinlich wird, dass von Bol das Thema der Passion Christi malerisch behandelt worden ist.

Die beiden Bilder der Kreuzesaufrichtung und -Abnahme in München zeigen unverkennbar Bol's Hand, während man geneigt sein könnte, die Grablegung daselbst für eine Copie

zu halten, und zwar — wenn anders jenes Bild der „Ehebrecherin vor Christus“ im Rijks-Museum zu Amsterdam, welches dem Eeckhout zugeschrieben ist, von demselben herrührt, vielleicht eine Copie von der Hand dieses Malers. Die Grablegung in Dresden dagegen zeigt deutlich eine Uebergehung der Malerei durch die Hand Bol's, und zwar aus seiner späten Zeit. Denn man sieht auf diesem Bilde, so zu sagen, zwei Handschriften, eine jugendlich gewissenhafte, verbunden mit dünnerem Farbenauftrag, und die geniale, derbe und ausgebildete seines späteren Alters. Herr Dr. Bode hat richtig erkannt, dass der Meister, nach seiner Ansicht Rembrandt, das Bild später noch einmal in der Hauptsache überarbeitet hat. Das perspectivische Grössenverhältniss auch der von dem Künstler nicht wieder überarbeiteten Figuren zu einander ist übrigens auf dem Dresdener Bilde richtiger als auf demjenigen in München. — Auf der Grablegung in Dresden ist besonders das grosse Monogramm Bol's links unten erkennbar.

Da die Bilder der Passionsfolge Werke Bol's sind, so ist es selbstverständlich, dass die unvollkommeneren unter ihnen von dem Künstler früher als die anderen entworfen und gemalt worden sind.

Die Kreuzesabnahme in der Ermitage zu St. Petersburg ist ein etwas späteres Werk als diejenige in München. Ihre Composition kennzeichnet sich als eine Erweiterung der dem Münchener Bilde entsprechenden Radirung, welche auch latente Bezeichnungen Bol's trägt. Die Radirung liegt zeitlich zwischen dem Münchener und dem Petersburger Bilde, da sie dem ersteren heraldisch völlig entspricht, dieses selbst aber noch eine Compositionsveränderung enthält, indem der links auf der Leiter stehende Mann zuerst um eine Sprosse höher gestanden zu haben scheint als in der später ver-

änderten Composition. Reste von Bezeichnungen sind auch auf diesem Bilde noch erkennbar, sowie auch auf der „Himmelfahrt Christi".

Die Kreuzesaufrichtung und -Abnahme zeigen auch bereits das schöne Modell für Christus (mit der edel gebogenen Nase), welches besonders auch in der „grossen Auferweckung des Lazarus" verwerthet worden ist, während die übrigen Bilder der Passionsfolge dieses Modell nicht aufweisen. Schon dieser Umstand lässt erkennen, dass die erstgenannten die späteren Werke sind. —

Ausser der Passionsfolge glaubt man, dass z. B. durch Philips Angel ein von Rembrandt gemaltes und noch vorhandenes Bild für diesen festgestellt worden sei. Herr Dr. Bode nun nimmt an, das in Berlin befindliche Bild „Simson bedroht seinen Schwiegervater" sei durch Angel in seinem „Lof der Schilderkonst" für Rembrandt nachgewiesen worden. Indessen giebt Angel an, dass dem von Rembrandt gemalten Bilde der Text des Buches der Richter Cap. XIV zu Grunde liege und dass sich der Maler genau nach diesem Texte gerichtet habe. Das in der Berliner Königl. Galerie befindliche Bild aber müsste, wenn es sich auf Simson bezieht, nach Buch der Richter Cap. XV gemalt worden sein, da erst in diesem Capitel erzählt wird, dass Simson (die Personification des Racenhasses) sich mit seinem Schwiegervater erzürnt und eine Ursache findet, den Philistern mit einem gewissen Rechte Schaden zuzufügen. Zudem giebt Angel an, das von Rembrandt gemalte Bild sei „een Simsons-bruyloft" (Simson's Hochzeit) gewesen, wie dies auch dem von ihm angegebenen Cap. XIV entspricht, welches überschrieben ist: „Simson's Heldenthat, Hochzeit und Räthsel".

Darnach könnte man geneigt sein, das in der Königl. Galerie zu Dresden befindliche Bild von Simson's Hochzeit

als für Rembrandt erwiesen anzunehmen. Dieses trägt aber (ebenso wie das Bild in Berlin) einerseits latente Bezeichnungen Bol's und kennzeichnet sich andererseits in jeder Beziehung als ein dem oeuvre desselben zugehöriges Werk.

Für diejenigen übrigens, welche davon überzeugt sind, dass die „Anatomie des Dr. Tulp" von Rembrandt gemalt worden sei, muss es verwunderlich sein, dass Angel, während er in seinem im Jahre 1642 erschienenen Büchlein verschiedene Darstellungen von „Anatomien" hervorhebt, einer „Anatomie" von Rembrandt nicht Erwähnung thut, während die „Anatomie Tulp" doch gerade hätte berühmt sein müssen, zumal bei diesem Bilde der Hintergrund doch gewiss nicht in „Finsterschwarz" vertrieben worden ist, wie es Rembrandt sonst zu thun liebte und wodurch er das Missfallen seiner Zeitgenossen erregte. Uebrigens ist die Benennung der betreffenden Anatomie falsch, da der dargestellte vortragende Professor keineswegs Dr. Tulp ist, wie aus den festgestellten Portraits dieses seiner Zeit hochverehrten und verdienstvollen Mannes hervorgeht, welche wohl unter sich, nicht aber mit dem auf der in Rede stehenden Anatomie dargestellten Professor Aehnlichkeit haben.

Auch dieses herrliche Portraitstück ist ein Werk des holländischen Grossmeisters F. Bol, wie auch die unter **Nr. 21** und **21 a** reproducirten Bezeichnungen beweisen. Dieses Bild ist technisch dem ehemals nach Hugo Grotius benannten Portrait in Braunschweig so unbedingt nahestehend, dass man für beide eben nur denselben Meister annehmen kann, und es ist ausserordentlich bemerkenswerth, dass Herr Prof. Dr. Riegel, der Director des Herzogl. Museums in Braunschweig, unter der falschen Rembrandt-Bezeichnung auf dem Bilde des „Grotius" eine in die Farbe geritzte Bezeichnung bemerkt hat, die einem „R" ähnlich sein soll, — den Rest einer der

mehreren latenten Bezeichnungen Bol's, welche sich auf diesem vortrefflichen Portraitstücke vorfinden. — Wenn Herr Prof. Dr. Riegel meinte, man werde den Sinn dieser eingekratzten Bezeichnung wohl niemals herausfinden, so war das glücklicherweise ein Irrthum. —

Unter den Portraits glaubte man ferner dasjenige des de Decker (welches Rembrandt gemalt und diesem zum Geschenk gemacht hatte) bestimmt und als ein in der Ermitage zu St. Petersburg befindliches festgestellt zu haben. Das daselbst für das Portrait de Decker's geltende Bild trägt jedoch die Jahreszahl 1666, während de Decker bereits im Jahre 1661 das bekannte merkwürdige Gedicht veröffentlichte, in welchem er Rembrandt für jenes Bildniss mit überschwänglichen Worten dankt. Rembrandt muss das betreffende Portrait also mindestens am Anfange des Jahres 1661 gemalt haben. Das Portrait in St. Petersburg aber ist ein Werk Bol's, da es in den Rahmen des bisher bestehenden Rembrandt-Begriffes hineingehört, und ist willkürlich mit dem Namen de Decker's benannt, wie auch so viele andere Portraits mit Namen benannt sind, die den Dargestellten nicht angehört haben. Nach denjenigen Personen indessen, welche Rembrandt nach dem Zeugnisse der Notariatsacten wirklich gemalt hat, sind bisher keine dem Rembrandt-Begriff zugeführten Portraits benannt worden, da man vor der Publication der betreffenden Acten davon nicht wusste, dass Rembrandt jene Leute gemalt hat.

Recht interessant ist das Gedicht de Decker's. Dieser Dichter muss ein rührend gutes Herz, aber einen wenig klaren Kopf gehabt haben. Mit Rembrandt war er schon von langer Zeit her bekannt: er hatte bereits im Jahre 1638, wie wir gesehen haben, ein Bild desselben, welches die Begegnung Christi mit der Maria Magdalena am Grabe dar-

stellte, besungen. Nachdem Rembrandt später sein Portrait gemalt und ihm verehrt hatte, besang er ihn selbst in einem Gedichte, das er „Dank-beweis aen den uytnemenden en wit beroemden Rembrandt van Rhyn“[1]) nannte und mit dem er dem Irrthum über Rembrandt Vorschub leistete. Entzückt spricht er ungefähr folgendermaassen: „Du, Rembrandt, hast mein Bild mit Deiner Kunst hergestellt; jetzt will ich Dir einmal zeigen, was für ein Bild ich von Dir mit der meinigen ausführen kann und will Dich so preisen, dass der Neid speien soll, die böse Bestie.“

De Decker schildert dann, wie Rembrandt's Ruhm schon über die Alpen nach Italien vordringe u. s. w. Er verliert ganz den objectiven Standpunkt und verzichtet von Anfang an darauf, ein realistisches, der Wahrheit und dem zu jener Zeit in Amsterdam bestehenden geringen Ansehen Rembrandt's entsprechendes Bild von ihm wiederzugeben, sondern entwirft von demselben ein ideales, unmögliches Bild. Er will zeigen, was er kann; und man weiss ja, wie geduldig die Sprache ist. De Decker, leicht begeistert und wenig kritisch veranlagt, wie er war, befand sich über Rembrandt sehr im Irrthum. Wenn er ihn genau gekannt hätte, würde seine Begeisterung sehr abgekühlt worden sein. Es ist aber für Rembrandt charakteristisch, wie er in seinen Geldnöthen und bei dem Mangel an Bestellungen auf Bilder, welche er nicht zur Schuldentilgung, sondern gegen Baarzahlung und im Interesse der Compagnie zu malen wünschte, — als er demnach der Reclame bedurfte, durch ein umsonst gemaltes Portrait einen kleinen Dichter dazu bewegte, für ihn die Trommel zu rühren. — Das Gedicht kann in Amsterdam

[1]) Dankbeweis an den ausgezeichneten und weitberühmten R.

nur mit Achselzucken begrüsst worden sein, und dass es den erwarteten Erfolg nicht hatte, beweist der Umstand, dass Rembrandt in Folge dadurch etwa hervorgerufener Bestellungen aus seinen Geldnöthen nicht herausgekommen ist, sodass er, obwohl von seinem Sohne und der Hendrickje in deren Kunsthandel beschäftigt und dafür mit Speise, Trank und Wohnung versehen, schon im nächsten Jahre, wie uns bereits bekannt ist, die Grabstätte seiner verstorbenen Frau an den Grabmacher verkaufte, um etwas baares Geld in die Hände zu bekommen.

Man sieht aus dem Gedichte auch, dass Rembrandt lieber für eine Reclame malte, die ihn berühmt machen sollte, als um seine Schulden zu tilgen und seinen Mitbürgern gegenüber ein ehrlicher Mann zu sein, was ihm möglich gewesen wäre, wenn ein in ihm vorhandenes Ehrgefühl seinen Fleiss angespornt hätte. —

Den Notariatsacten zufolge hat Rembrandt eine Susanna gemalt; dieselbe dürfte wohl aber ebenso wie die schöne Venus des Philips de Koninck verloren gegangen sein. — Die ebenfalls in den Acten genannte „Beschneidung", welche in dem „1661" datirten Bilde bei Earl of Spencer in Althorp vermuthet wird, ist von C. Vosmaer und von Dr. Bode so verschiedenartig beschrieben und kritisirt worden, dass man daraus kein abschliessendes Urtheil gewinnen kann. Auf Grund des von Dr. Bode ausgesprochenen Urtheils könnte man eine Möglichkeit herleiten, dass jenes Bild von Rembrandt herstammt; nach C. Vosmaer aber, der das Bild für eine geistreiche Skizze hält, muss man daran zweifeln. Es käme also für die Feststellung eines oeuvre des wirklichen Rembrandt darauf an, dieses Bild genau zu untersuchen, um in erster Linie zu entscheiden, ob es kein Werk F. Bol's ist. Sollte es nicht von diesem herrühren, so hätte man

vielleicht einen sicheren Anhaltepunkt um Rembrandt's Technik, Compositionsweise und Farbengebung kennen zu lernen und käme freilich, was die letzte angeht, zu dem merkwürdigen Resultat, dass Rembrandt sich im Alter einer helleren Malweise zu befleissigen scheint, also ganz und gar nicht in dem geglaubten Gegensatze zu den vermeintlichen Ansprüchen der späteren Zeit steht, sondern, dieser Rechnung tragend, die dunkle Malweise, welche man ihm so lange zuschrieb, aufgiebt und mit den wenigen Werken seiner späteren Zeit sich im Gegensatze zu den Bestrebungen seines Jugendalters befindet.

Nach C. Vosmaer urtheilend aber würde man den Zustand des in Rede stehenden Bildes für eine des wahren Grossmeisters der holländischen Malerei würdige geistvolle Untermalung halten. Die Bezeichnung des Bildes mit dem Rembrandt'schen Namen und selbst die Jahreszahl geben mir keine Anhaltepunkte, solange ich sie nicht so genau studirt habe, wie die Rembrandtbezeichnungen aller der Bilder, welche ich dem wirklichen Rembrandt habe absprechen müssen, weil sie von dem begrifflichen „Rembrandt", d. i. von F. Bol, gemalt und mit dessen Merkmalen versehen sind.

Was endlich die angeblich von Rembrandt für die Familie Six gemalten Bilder angeht, so ist zu bemerken, dass Rembrandt, wenn er z. B. im Jahre 1644 noch jenes wunderbare Bild der „Ehebrecherin vor Christus" zu malen im Stande gewesen wäre, nicht nöthig gehabt hätte, bald darnach mit dem Verkaufe seiner Gold- und Schmucksachen zu beginnen. Denn solche Bilder, welche schon mit ihrer blossen Malweise Dou's Werke weit überragen, haben — wie allgemein bekannt und zugestanden ist — zu allen Zeiten gefallen und hohe Preise eingebracht, selbst noch im

XVIII. Jahrhundert, ganz besonders aber auch in der zweiten Hälfte des XVII. —

Was diejenigen Oelbilder anlangt, welche in dem im Jahre 1656 von Rembrandt's Habe aufgenommenen Inventar genannt sind und Stoffe behandeln, die auch F. Bol dargestellt hat, so ist daran zu erinnern, dass dieselben religiösen Stoffe damals von vielen Malern, nur freilich mit sehr verschiedener Meisterschaft, behandelt worden sind.

In dem genannten Inventar von Rembrandt's derzeitiger Habe sind 65 Oelbilder angegeben, welche von ihm selbst herrührten. Dass so viele Werke unverkauft bei ihm vorgefunden wurden, obwohl Rembrandt seit Jahren sich in höchster Geldverlegenheit befand, dieselben also doch sicher bereits mehrfach zum Verkaufe ausgeboten hatte, beweist, dass Ende der vierziger und Anfang bis Mitte der fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts diese Werke nicht mehr derartig von ihm ausgeführt wurden, dass sie gefielen, oder den Begriff seines Namens deckten.

Unter den im Inventar angeführten Bildern werden sich aber auch wohl seine frühesten Studienköpfe, Entwürfe, Zeichnungen, Naturstudien und Skizzen befunden haben, kurz alles, was sich im Laufe von etwa 26—30 Jahren in seinem Atelier angesammelt hatte. — Hohe Preise sind bei dem Verkaufe seiner Sachen überhaupt nicht erzielt worden.

Für die Raritäten nicht, weil deren zu viele auf einmal angeboten wurden; — für die Bilder alter Meister nicht, weil bei dem Mangel einer Kunstwissenschaft sich deren Echtheit nicht erweisen liess und ein ausgebildetes kunsthistorisches Interesse in jener Zeit nicht vorhanden war;[1])

[1]) Eine Sitzung mehrerer Maler und ihr Richteramt über die Echtheit von Bildern bezog sich auf Werke lebender oder kürzlich verstorbener Meister, deren Malweise sie genau kannten.

— für Rembrandt's eigene Bilder nicht, weil ein grosser Theil derselben, wie bereits bemerkt, aus Jugendwerken bestand, welche sich für den Verkauf nicht eigneten, und weil Rembrandt andererseits seine letztgemalten Bilder zu wenig ausgeführt hatte, und zum dritten endlich, weil die vornehmen Bürger Amsterdams, welche ihn kannten, sich aus den bekannten Gründen für sein Geschick und seine Werke nicht mehr interessirten und Rembrandt's ganze Habe wahrscheinlich den Kunsthändlern überliessen, die durch Ueberbieten einander den etwaigen Gewinn nicht sehr geschmälert haben werden. Unter den dem Inhalte nach angegebenen Bildern Rembrandt's, vermuthet man, habe sich die grosse Kreuzesabnahme (jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg) befunden. — Vielleicht findet sich auch Jemand, der die Behauptung aufstellt, unter den 10 ungenannten, im Pauschquantum notirten Bildern könnten die in diese Zeit gestellten grossen und werthvollen Historienbilder, wie der „Segen Jacob's", die „Verleugnung Petri" u. a., und die vorzüglichen nackten Frauengestalten verborgen sein. — Dagegen ist einzuwenden, dass die in dem kleinen Geschäftsraume in Rembrandt's Hause vorgefundenen 10 Bilder schon deshalb nicht die grössten und schönsten gewesen sein können, weil dort kein Raum gewesen wäre dieselben zu placiren und weil daselbst auch Niemand den nöthigen Abstand gehabt haben würde, dieselben zu betrachten. So thöricht handelt kein Maler, dass er seine besten Werke, die er soeben mit Liebe, Fleiss und Ausdauer beendete, an dem ungeeignetsten Orte seiner Wohnung zur Aufstellung bringt, oder dass er dieselben ganz unbeachtet an den Wänden herumstehen und lehnen lässt, wo sie dem Staub und andern schädlichen Einflüssen ausgesetzt sein würden. So behandelt ein Künstler nur die geringsten seiner Studienbilder, auf die er selbst keinen Werth legt. —

Wären übrigens die in dem „kleinen Comptoir" befindlichen Bilder für werthvoll gehalten worden, so würde die Commission, welche für den Verbleib derjenigen Stücke, aus deren Verkaufe ein bedeutender Erlös zu erwarten stand, verantwortlich war, doch sicherlich diese Bilder vor einer Verwechselung mit minderwerthigen zu schützen gesucht haben, indem sie dieselben inhaltlich aufführte, wie sie dies sogar bei den retouchirten Schülerbildern gethan hat und wie sie pflichtgetreu jedes Stück Wäsche notirte. Aus dem Verhalten der Commission aber geht hervor, dass sie die im Pauschquantum angegebenen 10 Bilder für fast gänzlich werthlos gehalten hat.[1])

Von den 54 von Rembrandt selbst gemalten und dem Inhalt nach angegebenen Bildern sind mindestens 17 ganz verloren gegangen, oder gehen jetzt unter anderem Namen. Wer weiss ein Rembrandt'sches Thierstück zu nennen? — Wer kennt ein Bild mit Windhunden oder Hasen, einem Ferkel, einem Stier, oder eine Heerde mit Hirten etc.? —

Ebenso wenig weiss Jemand von einem grossen Gemälde, das die Diana darstellt, zu welcher Composition er bunte Gewänder und Löwenhäute benutzt hatte, die noch bei dem in der grossen Malerstube in dem Malerverschlag stehenden, vielleicht eben erst fertig gewordenen oder erst zum Theil vollendeten Bilde gefunden wurden.[2])

---

[1]) Siehe das Verzeichniss der von Rembrandt selbst gemalten oder retouchirten Bilder im Inventar von 1656 im Anhange des I. Theiles.

[2]) Kolloff irrte sich, wenn er annahm, die im Malerverschlag aufgefundene „Dianae" sei wohl die jetzt in der Ermitage befindliche sogenannte „Danaë". Diana ist in dem Inventar eben holländisch geschrieben; „ae" wird wie „a" gesprochen.

Verschollen sind auch eine „Verkündigung Mariä", eine „Auferweckung des Lazarus", eine „Einweihung des Salomonischen Tempels" — der retouchirten Bilder nicht zu gedenken.

Bilder aus dem Cyclus, den er für den Prinzen Heinrich malte, finden sich als Skizzen oder als Wiederholungen (vielleicht mit Abänderungen in der Composition) vor. Dass sich von den vielen anderen Historienbildern, welche Rembrandt in den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren des XVII. Jahrhunderts gemalt haben soll, weder Skizzen noch Wiederholungen (wenigstens von Schülerhand) in dem Rembrandt'schen Inventar vom Jahre 1656 vorfinden, ist selbstverständlich, da er jene herrlichen Originalwerke, wie wir nun wissen, nicht gemalt hat. Nur ein „barmherziger Samariter" ist in demselben angeführt, dessen damalige Existenz vielleicht glauben machen könnte, es sei ein dem im Louvre befindlichen entsprechendes Bild oder dieses selbst bei ihm vorhanden gewesen, wenn dieses Bild nicht mehrfache latente Bezeichnungen Bol's trüge. Es ist auch einleuchtend, dass die biblische Erzählung von dem „barmherzigen Samariter" — welche dem Geiste der Amsterdamer Bürgerschaft so sehr entsprach — damals von vielen Malern darzustellen versucht worden ist und dass nicht Rembrandt der einzige war, welcher diesen Gegenstand behandelt hat. Aber auch diejenigen Bilder, welche sich in Rembrandts Inventar etwa als Wiederholungen vorfinden (besonders die dem Cyclus der bereits erwähnten Passion angehörenden) und von ihm selbst unter seinen Werken wohl am meisten geschätzt worden sind, haben das Schicksal seiner übrigen Kunstleistungen getheilt und sind, wenn nicht untergegangen, so doch verschollen. —

Wie hoch Rembrandt diese und seine anderen Werke auch geschätzt haben möge, — die Nachwelt hat sie vergessen. Wenn die Schriftsteller jedoch und das Publikum von Amsterdam die grosse Reihe der vorzüglichen Werke, welche jetzt dem Namen Rembrandt's zugeschrieben werden, als Werke dieses Malers gekannt hätten, so wäre es unmöglich gewesen, dass sie sich von ihm abwendeten, ebenso wie es dem Geiste der damaligen Zeit nach unmöglich war, dass Jemand den „Segen Jacobs", wenn dieses Bild bei Rembrandt vorhanden war, in jenem Inventar nicht aufgeführt haben könnte, sondern als völlig werthlos einer namentlichen Anführung nicht für würdig erachtet hätte.

Das Schätzenswerthe hat man auch in jener Zeit zu schätzen verstanden, wie aus vielen Beispielen hervorgeht.

Rembrandt's Mitbürger hatten, so weit sie klare Köpfe waren, eben nur die Vorstellung von Rembrandt und seinen Werken, welche sich an seine Person und seine Leistungen knüpfte, während unser Urtheil von dem Glorienscheine beeinflusst worden ist, welchen die vielen hochstehenden Kunstwerke um seinen Namen verbreitet haben, als deren Autor er so lange irrthümlich gegolten hat.

Fragen wir also: Wer war Rembrandt? so lautet die Antwort: er war im Wesentlichen zuerst ein Maler und Radirer, dann ein Kunstenthusiast und Sammler, allmählich ein Kunstkenner, dann (im Auftrage der „Compagnie") ein Kunsthändler.

Erst im Laufe der Jahrhunderte ist Rembrandt allmählich zu dem Heros gemacht worden, welchen jetzt die Welt bewundert. Was seine Person angeht, so lässt sich nach den Editionen der den Rembrandt betreffenden Actenstücke füglich nicht mehr behaupten, dass sie „von der Parteien Hass und Gunst entstellt in der Geschichte

schwankt". Vielmehr galt es nur, ohne Vorurtheil aus dem vorhandenen Actenmaterial die richtigen Schlüsse zu ziehen. Die Zahl der Actenstücke aber ist verhältnissmässig sehr gross. —

Musste Rembrandt in Folge seiner „wesentlichen und ihm eigenthümlichen Natur" eine solche Entwickelung nehmen, wie wir gesehen haben, so soll doch zu seinem Lobe betont werden, dass er in der Schätzung alter Kunstwerke einen in Holland für seine Zeit hohen Rang eingenommen hat, wenngleich auch dieser Enthusiasmus bei ihm eine unvernünftige Form annahm. — Wohl ist er in dieser Schätzung von seinen Zeitgenossen verstanden worden, wie aus Sandrart's Berichte hervorgeht; aber man hat seine Bestrebung nicht genugsam unterstützt. Rembrandt's Sammlungen hätten wohl einen vortrefflichen Grundstock für ein öffentliches Museum abgeben können, wenn damals — bei dem schon erwähnten Mangel an einer Kunstwissenschaft — ein solches Bedürfniss in genügender Stärke empfunden worden wäre. —

Ueber die Werke Rembrandt's ist, wie bereits bemerkt, ein abschliessendes Urtheil noch nicht möglich, weil die etwa noch vorhandenen erst herausgesucht und nachgewiesen werden müssen.

Die bedeutende Anzahl von Zeichnungen und Radirungen Rembrandt's, welche im Inventar von 1656 angegeben ist, bestätigt das Urtheil seines ehemaligen Schülers Bernhard Keil, dass Rembrandt ein besserer Radirer als Maler gewesen sei, so weit, als wir sein Interesse hauptsächlich einem solchen Schaffen im kleineren Maassstabe zugewandt sehen, während seine Kraft zum Ausführen vieler Malwerke offenbar schon lange nicht mehr ausreichte. Wenn Houbraken erfahren hat, dass Rembrandt zwei Tage damit zubringen konnte, einen

Turban „aufzutakeln", so geht auch hieraus hervor, dass er ein Künstler von genialer Anlage nicht gewesen ist.

Rembrandt's wahre Persönlichkeit hinsichtlich seiner Werke festzustellen erfordert indessen, wenn auch kein hervorragend ästhetisches, so doch ein culturhistorisches und auch ein kunsthistorisches Interesse, — um zu erkennen, was er thatsächlich für seine Zeit geleistet hat, und welche einzelnen und bestimmten Werke es waren, welche die Grundlage bildeten, auf der, von der Gunst der Zeiten getragen, sein Ruf so sehr wachsen konnte, dass sein Name der Gattungsbegriff wurde, welcher schliesslich fast sämmtliche Werke des wahren Grossmeisters der holländischen Kunstentwickelung verschlang und bei der Aussonderung der Werke und Individualisirung des überkommenen Gattungsbegriffes schliesslich als das Gegentheil des eigenen ursprünglichen und mit Rembrandt's Person identischen Zustandes erscheint. Denn die Frage ist historisch und psychologisch von allen den Rembrandt betreffenden Fragen die wichtigste, wie der Irrthum über ihn entstehen konnte und wie er entstanden ist.

Es ist die Frage, welche man auch im Einzelnen genau beantworten möchte: wie es kam, dass der Rembrandtbegriff in dem Denken der Menschen durch historische Tradition sich so verkehren konnte, als es geschehen ist, und wie es geschehen konnte, dass Rembrandt schon zu seiner Zeit ein Künstler war „von weit mehr Ruf als Werth". —

VI. Capitel.

Wie der Irrthum über Rembrandt entstanden ist.

Die Entwickelungsgeschichte des Autorbegriffes „Rembrandt".

Um zu verstehen, wie Rembrandt, der nach seiner Veranlagung durchaus nicht das Genie war, als welches er heute gilt, zu verhältnissmässig frühem Ruhm und ausgebreitetem künstlerischem Ruf gelangen konnte, ohne die Bilder gemalt zu haben, welche heutzutage als seine Werke gelten, müssen wir die Zeitverhältnisse näher betrachten, in welche Rembrandt's künstlerisches Auftreten fiel. Nachdem gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts Philipp II. von Spanien den Holländern die spanischen Häfen verschlossen hatte, um deren Handel empfindlich zu schädigen, wurde im Jahre 1595 von Amsterdamer Grosskaufleuten der Beschluss gefasst, direct mit Indien Handelsverbindungen anzuknüpfen. Dieser Plan gelang vollständig: denn bereits 1597 kamen die ersten Schiffe schwer befrachtet zurück, ihre Ladung brachte reichlichen Gewinn, und das geglückte Unternehmen gab die Veranlassung zur Gründung der berühmten „Ostindischen Compagnie". Seit dieser Zeit begann für den holländischen Handel eine neue Aera, denn von nun an

kamen Kaufleute aus ganz Europa nach Amsterdam, um daselbst ihre Einkäufe zu machen, und der Wohlstand Amsterdams wuchs sichtbar. Dazu vergrösserte sich die Stadt von Jahr zu Jahr um ein Beträchtliches durch Zuwanderung. F. von Zesen schreibt, dass der Reichthum Amsterdams besonders seit dem im Jahre 1609 mit Spanien geschlossenen Waffenstillstande merklich zunahm. „Amsterdam, sagt er, hatte nunmehr nach der eisernen und kupfernen Zeit auch die silberne schon überlebt und sah den klaren Morgen einer ganz goldenen anbrechen.“ — Seit den glücklichen Kriegsjahren von 1629, 1631 und 1632, in denen Wesel, Herzogenbusch, Maastricht, Limburg und andere feste Plätze vom staatischen Heere unter Friedrich Heinrich erobert und unter die Botmässigkeit der Generalstaaten gebracht und ein Seesieg über die spanische Flotte errungen worden war, durch welchen 35 Fregatten und 4000 Gefangene in die Hände der Sieger gefallen waren, begann das freudige Gefühl der Sicherheit und Macht nach so viel Drangsal, Mühe und Gefahr sich gewaltig zu regen, und der lange zurückgedrängte Trieb nach Lebensgenuss fand unter Anderem auch in tollen Handelsspeculationen seinen Ausdruck. Die ungeheuren Kriegslasten, die besonders von Holland und vor allen von Amsterdam getragen worden waren, hatten die Mittel nicht erschöpft. Der Handel blühte, und immer neue Ströme Goldes füllten die Kasten der Amsterdamer Kaufleute und sonstigen Bürger. Man sah manche Leute in kürzester Zeit reich werden, und ein Schwindel ergriff die Menge: ein Jeder begann zu speculiren und zu rechnen und wünschte sich Mittel zu gewinnen für einen bequemen Lebensgenuss. Es begann die Zeit der Tulpenzwiebel-Speculation (1634—1637). Diesen Blumen, welche zuerst von Liebhabern hoch und höher geschätzt und endlich auf der

Börse verhandelt wurden, legte man einen völlig illusorischen Werth bei und bezahlte sie mit ungeheuren Summen. Die Zwiebel ist mit 50 bis 3000 und selbst 4000 Gld. bezahlt worden. „Welche List und welche Kunstmittel gebraucht wurden, um die Preise zu steigern, ist kaum zu glauben.“ „In Harlem, besonders in Amsterdam, und durch ganz Holland wurde der Handel getrieben; alt und jung, Mann und Frau, Tochter und Dienstmagd, Bauer und Edelmann, ja Briefträger, Schiffer, Fuhrleute, Torfträger, Schornsteinfeger kauften Tulpen; ein jeder verliess seine Arbeit; jeder meinte, über Nacht reich werden zu können.“[1])

In diese Zeit, in welcher das Leben in Amsterdam sich in einer Hochfluth bewegte, das Geld wohlfeil war und leicht ausgegeben wurde — selbst für illusorische Werthe —, fällt das erste Auftreten Rembrandt's. Es ist erklärlich, dass in einer Zeit, in der Geld im Ueberfluss vorhanden war, die reichen Bürger Amsterdams mehr als gewöhnlich den Wunsch hatten, sich portraitiren zu lassen, und die Lust verspürten, ihre Wohnungen mit Oelgemälden zu schmücken. Die Portraitmaler Werner van Valkert, Elias, de Keyser waren mit Bestellungen überhäuft, jeder Künstler hatte vollauf zu thun — kein Wunder also, dass der junge Rembrandt schon von Leijden her Bilder nach Amsterdam verkaufte und im Jahre 1631 1000 Gld. von dem Kunsthändler Ulenburgh für gelieferte Bilder zu bekommen hatte. Er hegte natürlich den Wunsch, sobald als möglich nach Amsterdam überzusiedeln. Lastman war bereits kränklich und malte nur noch wenig, und die Bilder der anderen einigermaassen

[1]) Aus der „Geschichte der Niederlande“ von Wenzelburger, S. 990, nach E. Aitzema.

tüchtigen Künstler reichten nicht aus, um die Nachfrage zu decken.[1])

Dazu war Rembrandt vielseitig und malte, was man wünschte. Auf den Kunstwerth kommt es in solcher Zeit weit weniger an als sonst. Das Auffällige gefällt und wird gekauft. Hiermit hing es zusammen, dass Rembrandt, der zu früh mit vielen Bestellungen bedacht und für noch schülerhafte Leistungen reichlich bezahlt worden war, nicht dazu gelangte, sich weiter auszubilden und sich daran gewöhnte, es mit Zeichnung und Perspective leicht zu nehmen. Die Fehler, welche ihm dabei unterliefen, suchte er, so gut es ging, durch ein tiefes Dunkel zu verbergen, in welches er seine Figuren nach dem Hintergrunde zu verschwommen einsetzte. So wenigstens werden seine Bilder von den Zeitgenossen, die über dieselben berichten, beschrieben.

Leider sind die von Zeitgenossen genannten und dem Inhalte nach angegebenen Bilder Rembrandt's („Cyrus", „Scipio", „Ahasverus und Esther" u. a. m.), wie es scheint, nicht erhalten oder gehen — was wohl möglich ist — unter dem Namen eines anderen Malers und werden vielleicht, nachdem Rembrandt's Persönlichkeit nicht mehr von dem Glorienscheine des Genies umgeben erscheint, noch herausgefunden. —

Rembrandt war jedoch nicht allein Maler, sondern auch Radirer und nach der Aussage des Bernhard Keil als solcher tüchtiger denn als Maler. Seine Radirungen werden darum besonders gesucht und gekauft worden sein. — In der ersten Zeit seines Aufenthaltes zu Amsterdam

[1]) Dieselbe Erscheinung zeigte sich in Berlin während der sogenannten „Gründerjahre", einer der geschilderten ganz ähnlichen Zeit. Das Luxusbedürfniss stieg ungeheuer, und niemals ist für die Künstler Berlins eine bessere Zeit dagewesen.

muss Rembrandt fleissig gewesen sein, denn sein Ruf stammt aus jener Zeit, in welcher er am meisten geschätzt und bewundert wurde, — ein Zeitraum, in welchem Ferdinand Bol noch ein Knabe und heranwachsender Jüngling war und in welchem auch die Bilder anderer tüchtiger Künstler noch nicht vorhanden waren, welche später mit den Werken Rembrandt's concurrirten.

Rembrandt war seinem Alter nach den Künstlern, welche ihn später überflügelten, 6—10 Jahre voraus und hatte den Vortheil, zuerst genannt, gerühmt und bekannt zu werden. Die Zeitverhältnisse begünstigten ihn also nicht nur durch den Reichthum, der Kisten und Kasten füllend die Kauflust steigerte, sondern auch durch den Mangel an Concurrenz, besonders in Beziehung auf Historienbilder. Die geschilderten Verhältnisse waren also die denkbar günstigsten Bedingungen für das schnelle Heraufkommen des jungen Malers und erklären den Ausspruch Baldinucci's, dass er „in der Malerei mehr ungewöhnliches Glück als ungewöhnliche Vortrefflichkeit hatte".

Das Urtheil der Mitbürger und Zeitgenossen Rembrandt's bis über die Mitte der 30er Jahre des XVII. Jahrhunderts war durch Vergleiche mit den Leistungen bedeutenderer Künstler noch nicht sonderlich geschärft worden.

Unter solchen Umständen wäre auch ein Talent wie z. B. dasjenige Eeckhout's zu grosser Berühmtheit gelangt.

Es fehlte damals an einem Maler, welcher die biblischen Erzählungen in calvinistisch-reformatorischem Sinne darstellen konnte. Rubens und seine Schule malten im Sinne des katholischen Dogmas, und die Amsterdamer, welche im Gegensatz zu demselben standen, begehrten selbstverständlich nicht derartige Bilder zu besitzen.

Hätte Rembrandt fleissig weiter studirt, ohne sich allein auf das eigene Urtheil und das eigene Auge zu verlassen, so würde er nicht so rasch überflügelt worden sein. Er war jedoch, was seine eigenen Aussprüche bezeugen, von seinen Leistungen ungemein eingenommen und verschmähte es, von Anderen zu lernen. Daher verlor er seinen eigenen Werken gegenüber den möglichen objectiven Standpunkt der Kritik. Er verachtete, wie Sandrart sagt, die „der Kunst höchst nöthigen Akademien" und begriff nicht, dass ein Jeder nur auf dem Grunde der Tradition etwas Bedeutendes, seiner und der Folgezeit Genügendes und dauernd Interessantes zu leisten im Stande ist, da die Kraft und Lebensdauer des einzelnen Menschen nicht ausreichen, um eine Sache gleichsam von Urbeginn zu erfinden, auszuprobiren und bis auf den Höhepunkt zu bringen. Dazu kam, dass sein Geist ziemlich früh von anderen Interessen ausgefüllt wurde, welche ihn von der Ausübung seiner Kunst abzogen. Er hatte im Jahre 1634 ein reiches, lebenslustiges Mädchen geheirathet. Das Wohlleben umfing ihn von da ab mühelos, und er vermochte es nun, sich mancherlei Wünsche zu erfüllen, ohne sich vorher um deren Realisirung anstrengen zu müssen. Er konnte seinen Liebhabereien und Neigungen nachgehen, die ihn von seinen künstlerischen Arbeiten entfernten. Die Sammlerleidenschaft ergriff ihn: er kaufte auf allen Märkten und Plätzen Alterthümer verschiedener Art, dazu Naturalien und Kunstsachen; er fehlte auf keiner Auction. Seinen Sammlungen widmete er die beste Tageszeit, sie ordnete, pflegte er. Sein Talent aber bildete er nicht weiter, — die Kunstübung vernachlässigte er; sie wurde ihm zur Nebenbeschäftigung. Aus spontanem, unbezwinglichem Streben wurde er ein grosser Sammler, — nicht aber ein grosser Künstler. Dass seine Sammlung die erste

und glänzendste Amsterdams werden sollte, dahin ging sein Ehrgeiz; — dass sie das wurde, beglückte ihn; — dass man sie überall besprach und rühmte, befriedigte seinen Stolz.[1])

Wäre Rembrandt's Ehrgeiz darauf gerichtet gewesen, der erste Künstler Amsterdams zu werden, so hätte er seine Zeit zur Ausübung seiner Kunst verwendet und dieselbe nicht mit Nebendingen erfüllt.

Der Ruf der Rembrandt'schen Sammlung kam aber dem Künstler Rembrandt zu statten, wie dies Sandrart richtig erzählt, indem er angiebt, dass Rembrandt „deswegen von Vielen gerühmt und hochgepriesen wurde". Das Publikum sprach von seinen Kunstschätzen und erklärte sich dieselben aus dem Reichthum, den er durch seine Kunstleistungen erworben haben müsse. Auf diese Weise verwirrte sich der Begriff der Menge, und in ihrer Meinung wurde Rembrandt in erster Reihe der grosse, reiche und berühmte Künstler. — Diese Meinung des Publikums trug ihm viele Bestellungen ein. Liess Rembrandt auf Erledigung derselben lange Zeit warten, so glaubten die Besteller, er sei mit künstlerischen Arbeiten überbürdet und könne dieselben nicht so bald erledigen.

Houbraken erzählt, das Publikum habe „viel Geld und gute Worte gegeben und doch auf die Bilder noch lange warten müssen". Diese Erzählung eines Nachgeborenen wird durch die Worte Baldinucci's (also Bernhard Keil's) dahin berichtigt, dass Rembrandt zum Theil deshalb so lange auf die bestellten Bilder warten liess, weil er ausser-

[1]) Nach Filip von Zesen befanden sich zu Amsterdam noch zwei Sammlungen ähnlicher Art, doch diese waren nicht so vielseitig als diejenige Rembrandt's und erstreckten sich nicht auf Kunstwerke.

ordentlich langsam malte.[1]) Diese Langsamkeit erklärt Baldinucci dadurch, dass Rembrandt seine Arbeiten so oft übermalte, bis die Farbe ganz dick sass.

Diese Art zu arbeiten lässt sich aus Rembrandt's unzureichender Vorbildung begreifen.

Anders erklärten sich die Besteller von Oelbildern die lange Wartezeit: Rembrandt war zu beschäftigt, wahrscheinlich mit Aufträgen überhäuft. —

Kamen sie in seine Wohnung, so bot sich ihnen ein überraschender und ganz ungewöhnlicher Anblick: Kostbarkeiten und Raritäten aller Art zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Eine höchst merkwürdige Waffensammlung aus alter und neuer Zeit, sowohl der Völker Europas als derjenigen ferner Welttheile war vorhanden. Man bestaunte orientalische Teppiche, bunte indische Gewänder, silberne Schalen, Kupfer- und Marmorbecken, Hirschgeweihe oder Statuen und andere Kunstwerke; die überraschten Blicke irrten über wunderbar geformte, farbenschöne Muscheln, Korallen und merkwürdige Seethiere weiter und glitten über die mit Oelgemälden von Rubens, Rafael, Annibale Caracci, Giorgione, Lastman, Hercules Seghers, Lievens, Pynas, Brouwer und Rembrandt bedeckten Wände.[2])

Viele Besucher glaubten in ihrer Naivetät sicher, dass Rembrandt diese Bilder alle selbst gemalt habe; — und so war es natürlich, dass sie den Ruf des „grossen, vielbeschäftigten Künstlers“ in staunenerregenden Erzählungen

[1]) Wörtlich: „Dass er langsam arbeitete und mit solcher Langweiligkeit und Ermüdung seine Sachen machte wie nie ein anderer“.

[2]) Im Inventar Rembrandt's von 1656 sind neben den Werken Rembrandt's selbst 55 in seinem Besitz befindliche Bilder alter Meister und zeitgenössischer Künstler aufgeführt; er wird aber in seiner guten Zeit noch mehr besessen haben.

gehörig verbreiteten. Diese hohe Meinung von Rembrandt erhöhte folgerichtig die Preise seiner Bilder. Er zog seinen Nutzen daraus und forderte durchschnittlich für ein Portrait 500 Gld. — Man zahlte dieselben bereitwillig. Der Ruf seiner Kunst- und Raritätensammlung (die einem Museum zu vergleichen ist) vergrösserte also Rembrandt's Ruf und Namen und gehört mit zu den Hauptursachen, welche den Irrthum über Rembrandt veranlassten.

Haben und Können, Besitz und geistige Fähigkeit und Bildung werden ja noch heutzutage zu Gunsten der Reichen so oft mit einander verwechselt. — Da sich der Maler Rembrandt in damaliger Zeit im Besitze einer Sammlung befand, wie eine derartige kaum im Eigenthum eines reichen Fürsten zu finden war, so war die Schlussfolgerung des Publikums natürlich, dass er durch seine Malerei sich ungemeine Reichthümer erworben haben müsse. In jener Zeit der grossen Erwerbsmöglichkeit und Capitalsvermehrung war es auch etwas ganz Erstaunliches, dass Jemand ein so beträchtliches Vermögen unverzinslich anlegte.[1])

Hätte man gewusst, dass es sein einziges verfügbares Capital war, das er in seine Sammlung gesteckt hatte, nämlich das Vermögen seiner Frau, — so würde man ihn bei dem praktischen Sinn der Holländer für einen grossen Narren gehalten haben. — Während sein Ruf und Ruhm sich in der grossen Masse und in die Ferne verbreitete, verhielten sich kritische Köpfe wie Vondel, Vos u. a. den Werken Rembrandt's gegenüber kühl und ablehnend. Pels sagt bezüglich der Sammlungen Rembrandt's: „Obwohl ihm alle vier

[1]) Rembrandt wurde es daher, als er Geld zu leihen begann, anfangs ziemlich leicht, sich beträchtliche Summen leihweise zu verschaffen.

Welttheile ihre Schätze geliefert hatten, wusste er doch seine Figuren nicht zu costümiren und behing den Römer Scipio und die noble Gestalt des Cyrus (offenbar verloren gegangene Bilder Rembrandt's) mit Flitterkram". Der Ruf, welchen Rembrandt's Sammlungen genossen, imponirte ihnen nicht so, dass sie deshalb seine künstlerischen Leistungen höher geschätzt hätten.

Das grosse Publikum dagegen, nicht nur in Amsterdam, sondern nach und nach in ganz Holland, bewunderte ihn, die kleinen Sammler und Liebhaber schätzten, beneideten, besuchten ihn und fanden sich durch den Verkehr mit ihm angeregt. — Liebhaber und Sammler von Radirungen wusste er, wie Houbraken erzählt, besonders dadurch zu reizen, dass er verschiedene „Zustände" seiner geätzten Platten zum Abdruck brachte, seine Radirungen also durch kleine Abänderungen interessanter machte.

Er verstand also den Sport, welcher damals mit diesen Kunstblättern getrieben wurde, anzuregen.

Nach dem Jahre 1646 scheint Rembrandt hauptsächlich nur noch in dieser Weise thätig gewesen zu sein, denn seine Einnahmen waren augenscheinlich so unbedeutend, dass er, um in gewohnter Weise leben zu können, sich seiner Werthsachen zu entäussern begann.

Die Bestellungen auf Portraits müssen also zurückgegangen sein, und in Beziehung auf Historienbilder begann bereits der junge Ferdinand Bol die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zu lenken; während im Portraitfach besonders auch der junge van der Helst und Flinck bereits gegen das Ende der 30er Jahre des XVII. Jahrhunderts das Interesse der Amsterdamer für sich gewonnen hatten. Zudem war es, wie Baldinucci erzählt, nach und nach bekannt geworden, „dass derjenige, welcher von Rembrandt portraitirt

werden wollte, zwei oder drei Monate Modell stehen musste", weshalb „wenige sich in diese Gefahr brachten". —

Während sich in Amsterdam bereits in den vierziger Jahren des XVII. Jahrhunderts sein moralischer, künstlerischer und wirthschaftlicher Niedergang vorbereitete und in den fünfziger Jahren vollzog, waren indessen die Sagen von Rembrandt's grossem Reichthum, seinen angehäuften Kunstschätzen und den unzähligen Raritäten von Mund zu Mund weiter getragen worden und in die Ferne, über Hollands Grenzen gedrungen, wo sie (was man aus der Mangelhaftigkeit der damaligen Verkehrsmittel leicht begreift) durch das Hörensagen und Weitererzählen eine märchenhafte Gestalt gewonnen hatten und den Künstler daselbst mit einem fremdartigen Glanz und Ruhm umgaben.

Der Irrthum über Rembrandt begann stetig weitere und weitere Kreise zu ziehen, und die Consequenzen desselben blieben nicht aus.

Im Verein mit den über ihn in Umlauf gekommenen interessanten Erzählungen tauchten zuerst Rembrandt's Radirungen im auswärtigen Kunsthandel auf und verbreiteten sich an der Hand der Sage als eine leicht verkäufliche, verhältnissmässig billige Waare, die viel begehrt wurde: Holzschnitt, Kupferstich und Radirungen vertraten damals im Kunsthandel ungefähr die Stelle der heutigen Photographien,[1]) durch welche ja vorzüglich die Meister unserer Zeit in den kleinen Städten und auf dem Lande weithin bekannt werden. Gebildete und Bemittelte legen sich

[1]) Dürer konnte sich seiner Zeit nur mit Hilfe seiner Holzschnitte in Deutschland erhalten. Diese aber machten ihn bis nach Italien bekannt. Das Publikum unserer Zeit lernt die Künstler fremder Länder fast ausschliesslich durch die Photographie und durch die Berichte in Zeitungen und Zeitschriften kennen.

Sammlungen von Photographien der besten Werke dieses oder jenes bevorzugten Künstlers an, während reiche Leute, wenn sie Kunstliebhaber sind, sich damit nicht begnügen, sondern ihrem Wunsche gemäss Originalgemälde besonders hervorragender oder doch ihrem Geschmack zusagender Meister zu erwerben suchen. Ganz ähnlich verhielt es sich auch damals, — nur dass sich alles viel langsamer vollzog als heutzutage, und der Sage, der versteckten Reclame, dem Irrthum, dem Betrug und der Fälschung der weiteste Spielraum gegeben war.

Im Laufe der Jahre wuchsen Nachfrage und Interesse für den merkwürdigen Künstler Rembrandt und seine Werke. Die Kunsthändler machten Geschäfte mit diesem Namen. Je länger je mehr trat die Versuchung an sie heran, den Wünschen des Publikums sowie ihren eigenen Interessen dadurch entgegen zu kommen, dass sie möglichst viele „Rembrandt's" in den Handel brachten. Man wollte neue Blätter sehen und kennen lernen, Rembrandt aber arbeitete nicht genug, um das Bedürfniss des Publikums zu befriedigen, und darum kauften die Kunsthändler alle Platten, die allenfalls als Werke Rembrandt's gelten konnten, auf, löschten die unzupassenden Namen fort und bezeichneten die Platten in den meisten Fällen mit dem klingenden Namen, der ihnen Geld einbrachte. Man benutzte also den sich ausbildenden irrthümlichen Rembrandt-Begriff zu kunsthändlerischen Zwecken.

Die Bemerkung Baldinucci's, Rembrandt habe mit unerträglichem Aufwand und grossen Kosten seine Radirungen in ganz Europa aufkaufen lassen, um die Preise derselben zu erhöhen, wird nicht ganz unbegründet sein, sondern dürfte sich auf kunsthändlerische Speculationen zurückführen lassen, die freilich von Rembrandt keineswegs ausgegangen zu sein brauchen.

Die Künstler, deren Rufe ihre eigenen Werke auf solche Weise verloren gingen, waren noch jung und in der Ferne unbekannt. Sie wussten anfänglich sicher nicht, dass die von ihnen radirten Blätter, sobald sie in den Kunsthandel gelangten, und besonders die Exemplare, welche in das Ausland verschickt werden sollten, auf Rembrandt's Namen gefälscht wurden. Aber da mit Rembrandt's angeblichen Radirungen ein Sport getrieben wurde, so mussten die Kunsthändler, wenn sie verdienen wollten, der auf Rembrandt's Werke gerichteten Nachfrage entgegenkommen.

Nach den Worten Descamp's war es Modesache, Rembrandt'sche Radirungen zu kaufen und zu besitzen. Unter den Sammlern herrschte „eine Wuth — man war fast lächerlich, wenn man nicht einen Abdruck der kleinen Juno mit und ohne Krone hatte", etc. —

Der Ruf der jüngeren Meister verhielt sich demnach, verglichen mit ihren Leistungen, zu demjenigen Rembrandt's und seinen Leistungen, besonders im Auslande, gerade in umgekehrtem Verhältniss.

Je mehr jene arbeiteten, desto berühmter wurde Rembrandt's Name. Mochten sie in Amsterdam noch so sehr gefeiert werden, im Auslande blieben sie gleichwohl fast unbekannt, und mochte Rembrandt in Amsterdam bei dem Publikum auch in Missachtung und Vergessenheit gerathen, im Auslande wuchs der Ruhm seines Namens mit jedem Werke der jüngeren Künstler, das unter seinem Namen verkauft wurde. Erst in unserer zur Kritik geneigten und, wo es sich um eine historische Wahrheit handelt, mit Recht rücksichtslosen Zeit sind einige Blätter des grossen F. Bol selbst, sowie des Ph. de Koningk u. a. aus der als Radirwerk Rembrandt's geltenden Sammlung ausgeschieden worden, zumeist solche, von denen ihre Namen nicht gänzlich

entfernt worden waren. Man darf sich also nicht wundern, dass damals von den Käufern Niemand den Betrug bemerkte und dass unbeanstandet mehr und mehr „Rembrandt's“ gemacht und die Abdrücke der Platten und diese selber fälschlich mit Rembrandt's Namen versehen in den Kunsthandel gebracht wurden. Im äussersten Falle hätte der Kunsthändler achselzuckend erwidert, der betr. Künstler sei ein „Schüler“ Rembrandt's, was in Folge der mangelhaften Präcision des Autorbegriffes vollkommen genügte, um Rembrandt's Namen auf dem Blatte zu erklären. Ich muss hier bemerken, dass die Künstler selbst meistens nur einige Probeabdrücke ihrer eigenen Platten machten und letztere alsdann an die Kunsthändler zu weiterer Ausnützung verkauften.

Ferner war man damals in der Zahl der sauberen Abdrücke der einzelnen Platten beschränkt, weil dieselben sich abnutzten und eine galvanische Vervielfältigungsmethode der geätzten Platten damals nicht bekannt war. Die Kunsthändler suchten sich also, um die Nachfrage nach „Rembrandt's“ zu befriedigen und eine möglichst grosse Zahl von Abdrücken zu erzielen, dadurch zu helfen, dass sie viele verschiedene Platten, deren sie irgend habhaft werden konnten, mit Rembrandt's Namen versahen und alsdann, soweit es die einzelnen Platten irgend zuliessen, abdruckten.

Die nothwendige Consequenz der Disharmonie zwischen Nachfrage und Anzahl verkäuflicher, wirklich von Rembrandt geätzter Platten war also — bei dem ausgebildeten Handelsgeiste der Holländer — die Fälschung. —

Die Erzählung Baldinucci's, dass Rembrandt in die Platten seinen Namen mit „schlecht geformten, groben, rohgezeichneten Buchstaben“ eingravirt habe, lässt sich wohl zum grössten Theile auf jene reclamehaften Fälschungen

zurückführen, bei welchen man zumeist darauf bedacht war, den Namen „Rembrandt“ möglichst gross und auffällig anzubringen.

Houbraken ist bereits völlig von dem Irrthum über Rembrandt's alleinige Autorschaft an den Radirungen befangen. Zu seiner Zeit waren also die Platten Bol's, Koninck's u. A. mit vereinzelten Ausnahmen bereits alle gefälscht und resp. die etwa vor der Fälschung besorgten Abdrücke ihrer echten und officiellen Namensbezeichnungen beraubt. — Der Irrthum hierin war also bereits im Jahre 1718 complett. Und doch hat schon im Jahre 1656 ein Radirwerk Bol's existirt, wie aus dem bei Rembrandt in diesem Jahre aufgenommenen Inventarium hervorgeht, in welchem dasselbe unter anderen Kunstsachen genannt ist; dasselbe war bis 1718 also bereits völlig in Rembrandt's Namen aufgegangen. Eine merkwürdige Ausnahme bildet das Hundertguldenblatt insofern, als dasselbe nicht mit Rembrandt's Namen bezeichnet worden ist, woraus man schliessen kann, dass die Platte nicht in den Kunsthandel gelangte. Bol wird von der Platte nur die wenigen bekannten Abdrücke gemacht und dieselbe in eigenem Besitz behalten haben, vielleicht um zu verhindern, dass auch diese Radirung im Kunsthandel unter Rembrandt's Namen geführt würde.

Es kann nicht wohl fraglich sein, dass er von dem „Schwindel“ Kenntniss erhalten hatte, der mit dem Namen Rembrandt's getrieben wurde. Indessen ist auch das „Hundertguldenblatt“, obwohl der grosse Künstler auch hieran, wie an allen seinen Werken, durch jene latenten Bezeichnungen seine Autorschaft zu wahren versucht hat (man betrachte besonders die rechte untere Ecke des Druckes), in späterer Zeit dem Rembrandt zugeschrieben worden. Die Platte wird später irgendwie verloren gegangen oder

unbrauchbar geworden sein. Man sagte, sie sei beim Druck zerbrochen. —

Der Autorbegriff der Künstler war damals und noch lange Zeit später in den Niederlanden nur mangelhaft ausgebildet.

Der dem richtigen Autorbegriff widersprechende handwerksmässige Gebrauch, dass die Meister die Werke ihrer Schüler mit ihrem Namen bezeichneten und als eigene Werke verkauften, beweist (soweit das geschehen ist), dass auch die meisten der damaligen Künstler den geistigen Begriff ihrer Autorschaft noch nicht erfasst hatten. So berichtet z. B. Sandrart, dass Rembrandt nicht allein aus dem Honorar seiner Schüler, sondern auch aus dem Verkaufe ihrer Malwerke jährlich eine bedeutende Einnahme bezogen habe. Man merkt gerade hierin der Kunstproduction damaliger Zeit ihre Abstammung und den nahen Zusammenhang mit dem Handwerk an.

Dieses herkömmliche Verfahren aber leistete zugleich der Begriffsverwirrung über die Autorschaft der einzelnen Künstler und den Bilderfälschungen den wirksamsten Vorschub.

Aus diesem Grunde steht die Entwickelung des Rembrandt-Begriffes nicht vereinzelt da, denn auch andere Künstlernamen sind mit der Zeit in ähnlicher Weise der Inbegriff für eine umfassende Anzahl von Bildern geworden, welche in ähnlichem Charakter von mehreren Künstlern gemalt wurden.

Da das Bewusstsein von dem Autorbegriff nicht existirte, so gab es auch keine rechtliche und keine moralische Consequenz desselben. —

Junge Künstler zogen indessen andererseits aus dem Ruhm eines grossen Vorgängers Nutzen, indem sie dessen

Art und Weise nachahmten und ihre eigenen Bilder als Werke dieses beliebten und berühmten Meisters zu verkaufen suchten. Auch in Frankreich war das zu jener Zeit nicht anders: denn der junge Caspar Dughet, der Schüler und spätere Schwager Poussin's, z. B. gab den eigenen Autornamen ganz auf und zeichnete seine Bilder mit Poussin's Namen, weil ihm an dem vortheilhaften Verkaufe seiner Bilder mehr gelegen war als an persönlichem Ruf. Ein angenehmes, kummerloses Dasein galt ihm mehr als der spätere „unsterbliche" Ruhm seines Namens. Wer mag es ihm verdenken? „Der Lebende hat Recht." Dughet aber hat dennoch erreicht, was er nicht erstrebte. Die Kritik hat seine Werke herausgefunden, und deren Tüchtigkeit sichert dem Künstler die Anerkennung der Nachwelt.

Auch die Werke von Rubens, Ruysdael, Potter u. a. sind durch die Kritik schon zum grossen Theile von der Gefolgschaft befreit worden, welche sich mit der Zeit an die berühmten Namen ihrer Autoren angeschlossen hatte.

Claude Lorrain, dessen Darstellungsweise schon zu seinen Lebzeiten nachgeahmt und dessen Name vielfach dazu benutzt wurde, um unächte Werke für den Handel verwerthbar zu machen, „fertigte Skizzen seiner sämmtlichen Gemälde und sammelte dieselben in einem besonderen Buche, das er „„liber veritatis"" (das Buch der Wahrheit) nannte", um seinen Autorruhm zu wahren.[1])

Jedoch nur bei Poussin und Rembrandt waren die jüngeren Künstler, deren Werke man unter den Namen der ersteren begriff, die grösseren Talente. —

Während Rembrandt's Ruhm in Folge der ungezählten Radirungen, welche unter seinem Namen gingen, durch ganz

[1]) Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 1876, S. 387.

Europa getragen wurde, verblich sein Stern in der Heimath mehr und mehr. In den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts hatte ihn das Publikum in Amsterdam fast vergessen, und er war daselbst bereits zu einer gleichsam mythischen Persönlichkeit geworden. Er war immer noch der „grosse Rembrandt" von ehemals, man hielt ihn für einen Geizhals, der trotz des vielen Geldes, das er ehedem verdient hatte, nun ärmlich und zurückgezogen lebte. Man hatte es ihm verdacht, dass er seinen noch im Knabenalter befindlichen Sohn in den Strassen und Häusern umhergehen liess, um Kunstblätter zum Verkaufe anzubieten, und wusste nicht, dass der Knabe gezwungen war, sich einen Erwerb zu suchen, um sich und seinen Vater zu erhalten. Nur wenige Menschen kannten Rembrandt's wahre Lebensumstände und noch wenigere seinen Charakter. Auch sein alter Bekannter van Ludick sogar hatte sich vollkommen über ihn getäuscht, und der für Rembrandt's Enkelin Titia bestellte Vormund hatte keine Ahnung von seinen thatsächlichen Lebensverhältnissen, sondern glaubte nach dem Tode Rembrandt's, dieser müsse ein Vermögen hinterlassen haben. — Wahrscheinlich in Folge des im Jahre 1656 stattgefundenen Verkaufes seiner Kunstsachen bildete sich im Publicum die Sage, er habe seinen Tod aussprengen lassen, um seine Kunstschätze möglichst vortheilhaft zu verkaufen. — Da man seit der Zeit, in welcher seine Habe verkauft worden war, öffentlich von Rembrandt nichts mehr gehört und die Werke anderer Künstler die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten, so nahmen wohl viele Leute an, er habe Amsterdam verlassen; den Reisenden, welche in dieser Zeit Amsterdam besuchten und nach dem weitberühmten Künstler und seinen Kunstschätzen und Raritäten fragten, mögen die Kunsthändler erzählt haben, er sei in's Ausland gegangen und dort

verschollen. Jedenfalls muss dem Baldinucci durch Leute, die von Amsterdam kamen, etwas derartiges berichtet worden sein.[1]) (Von Bernhard Keil hat er diese Nachricht wohl nicht empfangen, da derselbe in den sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts wahrscheinlich schon in Rom lebte.)

Rembrandt's wechselvolle Lebensumstände waren dazu angethan, die Phantasie der Menge zu beschäftigen: man hatte seinen Reichthum gekannt, seine berühmte Kunst- und Raritäten-Sammlung gesehen, und Niemand aus dem Publicum glaubte an seine spätere Verarmung; — seine Zurückgezogenheit und Menschenscheu im Vergleich zu seiner früheren Anwesenheit bei allen Auctionen und seinem Herumstöbern bei Trödlern und auf allen Märkten wusste sich Niemand zu erklären und man hielt ihn deshalb für einen Sonderling. Diese dem Publicum, selbst seinen Schülern unaufgeklärten Lebensverhältnisse waren die Ursache dazu, dass sich schon während seiner Lebenszeit die Sagenbildung seiner Persönlichkeit bemächtigte, nach seinem Tode die wunderlichsten Blüthen trieb und einen mit so verschiedenen und widersprechenden Eigenschaften begabten Menschen aus ihm erdichtete, wie er niemals existirt hat, noch auch jemals existiren konnte.

Es ist interessant, zu beobachten, wie der durch eine glückliche Verkettung günstiger Umstände und Zeitverhältnisse früh erworbene Ruhm, welcher durch die seinem Namen fälschlich zugeschriebenen Radirungen erhöht, ihm das Prädicat des „grossen Rembrandt" eingetragen hatte, von seinen Zeitgenossen dauernd als Thatsache hingenommen wurde und sich in der Literatur niederzuschlagen beginnt.

[1]) Baldinucci erzählt, Rembrandt sei im späteren Leben nach Schweden ausgewandert.

So z. B. in dem im Cap. IV wiedergegebenen Gedichte des Pels. Dieser Autor steht zwei einander entgegengesetzten Factoren gegenüber, einerseits dem berühmten Namen Rembrandt's, andererseits den unzulänglichen Malereien desselben, welche, wie er wusste, längst von Bol, Flinck, van der Helst u. a. Künstlern übertroffen waren. Es ist spasshaft, zu beobachten, wie der Zwiespalt zwischen dem grossen Ruhm und den thatsächlichen Leistungen — der mythischen und wirklichen Persönlichkeit Rembrandt's — sich in diesem Gedichte bemerkbar macht, wie der Ruhm, die Prädicate des Malers, einerseits und die vorhandenen Werke seiner Hand andererseits einander widerstreiten. Das Prädicat „gross" vor Rembrandt's Namen ist bereits zu einer feststehenden Phrase geworden. So sagt Pels z. B.: der „grosse Rembrandt" wurde der „erste Ketzer in seiner Kunst", ferner: „er unterwarf seinen berühmten Pinsel" keiner Regel und verschmähte es, von denen zu lernen, welche mehr Erfahrung hatten als er. „Seine Fehler nannte er Nachahmung der Natur — seiner Natur, welche sich keinen Regeln noch der Vernunft unterwarf und keine Proportion der menschlichen Glieder anerkannte, die Perspective nicht beobachtete, — den Abstand und die Maasse nur mit dem Auge nahm und ohne Hilfe der Kunst". „Er verstand seine Figuren nicht zu costümiren" etc. Der „grosse Rembrandt" sei überhaupt ein warnendes Beispiel, wie Jemand auf Abwege gerathen und dadurch für die Kunst verloren gehen könne. Und darum seufzte Pels: „Wie schade ist es für die Kunst, dass eine so geschickte Hand sich nicht besser ihrer natürlichen Begabung bediente. Wer hätte ihn sonst im Malen übertroffen."

Der „grosse Rembrandt" hat also nur in der ersten Zeit seines Auftretens gefallen und befriedigt, später aber

den Erwartungen seiner Zeitgenossen nicht Genüge gethan, indem er trotz seines Vorgebens, Naturalist zu sein, die in der Natur vorhandenen und beim Sehen zur Geltung kommenden mathematischen Gesetze — (Proportion und Perspective), d. h. jenes Wissen, das man der Natur allmählich abgelauscht hatte, nur wenig kannte und beobachtete, obwohl es doch für den ausübenden Künstler ein unentbehrliches Mittel ist, wenn anders er seine Werke planvoll zu Ende führen will. —

Rembrandt ist in seiner Zeit immer das Object eines Wunsches gewesen, ein Futurum, aber kein Präsens und Perfectum in der hohen Künstlerschaft; er hat Weniges geleistet und recht Viel zu wünschen übrig gelassen, weil er einerseits versäumt hatte zu studiren und weil andererseits die Bedingungen zu einem grossen Künstler in ihm nicht vorhanden waren. Der „grosse Rembrandt“ hätte Grosses leisten können, wenn er ein anderer gewesen wäre als er war, — wenn er über sich selbst hinaus zu gehen, über den eigenen Schatten zu springen vermocht hätte. —

Der interessirende Gedankeninhalt des Pels'schen Gedichtes ist also der, dass der „grosse Rembrandt“ wahrlich kein grosser Künstler gewesen sei, obwohl man hochfliegende Hoffnungen auf ihn gesetzt hatte. Pels kann sich gleichwohl über die aus den dreissiger Jahren und dem Anfange der vierziger Jahre des Jahrhunderts stammende Tradition nicht hinwegsetzen, sondern nennt ihn — entgegen seinem eigenen Urtheil — den „grossen Rembrandt“.

Pels ist zwar nicht über die Werke Rembrandt's im Irrthum, es sei denn über die Radirungen, wohl aber über den von Rembrandt verdienten oder unverdienten Ruhm, also über seine kunsthistorische Persönlichkeit.

Es ist ihm jedenfalls unklar, wie der Ruhm Rembrandt's entstanden ist oder entstehen konnte, und er zerbricht sich darüber nicht den Kopf. Aus seinem Gedichte hat man aber nur herausgelesen, dass Rembrandt der „grosse Rembrandt" und Pels selbst ein urtheilsloser Mensch sei, den sein schlechter Charakter und ein mangelhafter Zeitgeschmack dazu verleitet habe, Rembrandt's Künstlerschaft zu bemäkeln, — obwohl Pels doch Michel Angelo, van Dyck und Titian als die nachahmenswerthen Meister der Malerkunst hinstellt.

Bis zu der Zeit, in welcher Houbraken über die holländischen Künstler schrieb, kurz vor 1718, war der Irrthum über Rembrandt so weit angewachsen, dass man schon einen grossen Theil der Malwerke Bol's dem Namen Rembrandt's zuschrieb, während Houbraken, wie erwähnt, Bol'sche Radirungen überhaupt nicht mehr kannte, sondern sämmtliche unter Rembrandt's Namen zusammenfasste. der, wie dieser Schriftsteller glaubte, seine Radirkunst Niemandem verrathen, sondern mit sich in das Grab genommen habe.

In dem widerspruchsvollen Bilde, das er von Rembrandt entwirft, erhebt er ihn zugleich rühmend als grossen Meister, tadelt ihn andererseits aber mit den Worten des Pels, dessen Kritik er sich anschliesst. — Seine eigene Urtheilskraft ist so gering, dass er sogar das „Hundertguldenblatt" in den Kreis seiner abfälligen Urtheile zieht. —

Man erkennt hierin einen Beleg dafür, dass die wahren Nachrichten über den Charakter Rembrandt's und über seine Arbeitsweise — seine Werke nämlich grossentheils nur mangelhaft auszuführen — das Verständniss der ihm zugeschriebenen Werke Bol's trübten. Houbraken, der überhaupt nicht viele Werke Rembrandt's, ob echt oder unecht, kannte, kommt deshalb auf

die Idee, das Hundertguldenblatt sei eines jener mangelhaft ausgeführten oder unfertig gebliebenen Werke.

In ähnlicher Weise schreibt Campo Weyerman, der aber das psychologische Missverhältniss zwischen den Werken und ihrem vermeintlichen Autor irrthümlich noch mehr vergrössert.

Ueber Ferdinand Bol sprechen beide nach dem Vorgange Commelin's, den sie fast wörtlich wiedergeben, mit der höchsten Achtung, wissen absolut nichts Nachtheiliges von ihm zu berichten, sagen, dass er zu seiner Zeit grossen Ruhm gehabt habe, und Houbraken ist der Ueberzeugung, dass die Werke des Künstlers „seinen Kunstruhm wohl alle Zeit aufrecht erhalten werden".

Aus dem Umstande, dass Rembrandt gegen das Ende seiner Lebenszeit in Amsterdam nicht mehr beliebt und geschätzt gewesen ist, so wie aus der Thatsache seiner Verarmung hat man bisher den Schluss gezogen, der Zeitgeschmack habe sich in Holland derartig verschlechtert, dass Rembrandt's Zeitgenossen bereits in den 50er Jahren des XVII. Jahrhunderts jene in grossem Stil gehaltenen, in wuchtiger Technik gemalten, ernsten und inhaltsvollen Werke nicht mehr verstehen konnten und sich deshalb von dem Künstler und seinen Schöpfungen abgewendet haben.

Freilich hat man bei dieser Schlussfolgerung einerseits nicht in Betracht gezogen, dass die meisten derjenigen Künstler, deren Werke nach sicheren Nachrichten damals hoch geschätzt wurden, ihre Bilder im Anschlusse an jene „Rembrandt'schen Werke" gemalt haben und dass andererseits die vielen dem Rembrandt zugeschriebenen Portraits allein genügt hätten ihn zu einem wohlhabenden Manne zu machen. Hielt man ihn aber für den Urheber

derselben, so durfte man schon der vielen Portraitbestellungen wegen nicht annehmen, dass Rembrandt's Malweise missfallen habe oder gar verachtet und der Künstler aus diesem Grunde zurückgesetzt worden sei. Eine Schlussfolgerung aber, welche auf so falschen Prämissen beruht, kann nur unrichtig sein.

Weil es nach jenen, dem Rembrandt zugeschriebenen Kunstwerken nicht möglich war einen geistigen Verfall des vermeintlichen Autors derselben anzunehmen, so hat man den Zeitgenossen Rembrandt's eine Geschmacksverschlechterung untergeschoben.

Thatsächlich allerdings hatte Rembrandt in den fünfziger Jahren wenig oder gar keine Bestellungen, aber das lag nicht an einer Verschlechterung des Zeitgeschmackes, sondern daran, dass Rembrandt mit den bedeutenden Künstlern jener Zeit, hauptsächlich mit F. Bol, nicht mehr zu concurriren vermochte und dass er seit der Mitte der 40er Jahre des Jahrhunderts nicht mehr productiv gewesen war. An den Malereien Ferdinand Bol's haben die Zeitgenossen stets Antheil genommen und die Werke des grossen Künstlers noch über dessen Tod hinaus geschätzt, was aus den Worten Commelin's aus dem Jahre 1693 hervorgeht.

Der französische Geschmack ist in Amsterdam, der „Hauptstadt Europas" — wie Commelin sich ausdrückt — ganz allmählich und viel später, als man so lange geglaubt hat, eingedrungen. Um fremdes Wesen anzunehmen, fühlten die Holländer von 1650—85 sich selbst noch viel zu stark. Hollands grosse Zeit war damals keineswegs schon vorüber, das beweisen die Siege der holländischen Flotte unterTromp und de Ruyter gegen Cromwell (1651—54), sowie gegen Karl II. von England (1665—67), ferner das kühne

und männliche Auftreten gegen Frankreich, welches durch die Tripleallianz der Niederländer mit England und Schweden gezwungen wurde, seine Eroberungen in den spanischen Niederlanden einzustellen und den Frieden von Aachen zu schliessen.

Durch Ludwig's XIV. kluge Politik stand Holland allerdings einige Jahre später politisch isolirt und als er im Jahre 1672 den Krieg erklärt hatte, waren die Niederlande seiner grossen Uebermacht nicht gewachsen.

Nachdem er Geldern, Overyssl und Utrecht erobert, rettete sich die Provinz Holland durch das schon früher angewendete verzweifelte Mittel, ihre Gebiete unter Wasser zu setzen. Durch die Intervention Spaniens und Deutschlands und die glückliche Führung des niederländischen Heeres unter Wilhelm III. von Oranien gelang es, die Franzosen aus dem Lande zu drängen, und 1678 kam es zu Nimwegen zu einem ehrenvollen Frieden.

Um der Uebermacht Frankreichs zu wehren und der Sache des Protestantismus zum Siege zu verhelfen, rüstete die Republik ihren Statthalter Wilhelm III. im Jahre 1688 aus, um England von dem Drucke des katholischen Regimentes Jacob's II. zu befreien, was auch gelang. — Die Prinzessin Maria, eine protestantische Tochter Jacob's II. und Gemahlin Wilhelm's III., bestieg nunmehr (1689) nebst ihrem Gemahl den Thron Englands.

Wir sehen hieraus, dass die Vereinigten Niederlande auch gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts noch wie ehedem unter der Führung des grossen Oraniers, Wilhelm's I., und durch das ganze XVII. Jahrhundert hindurch nicht aufgehört haben für die Sache des Protestantismus einzustehen. Das an Zahl geringe Volk hat Erstaunliches geleistet.

In der Zeit Tromp's und de Ruyter's also hatten sich die Holländer noch nicht zu ihrem Nachtheile verändert und während des Krieges mit Frankreich werden doch nur wenige mit französischem Geschmack und Wesen geliebäugelt haben.

Wie die Altersgenossen Bol's aussahen, sich trugen und geberdeten, erkennen wir am besten aus den „Staalmeestern", einem Portraitstück, das er erst nach 1670 gemalt haben kann. Diese ernsten Männer machen sicherlich nicht den Eindruck französischer Modeherren jener Zeit.

Um aber Rembrandt's wirthschaftlichen Untergang zu erklären und ihn an demselben unschuldig erscheinen zu lassen, imputirt man der Blüthezeit Hollands nicht allein eine Finanznoth, sondern macht sogar die Bürger Amsterdams zu Schwachköpfen und die bedeutenden Leute entweder zu böswilligen Verleumdern und Neidern, oder zu unverständigen Thoren, welche die Grösse ihres bedeutendsten Künstlers nicht begreifen konnten oder dieselbe aus Missgunst zu beeinträchtigen suchten.

Auf diese Weise hat die Neuzeit eine vollkommen falsche Vorstellung von den Persönlichkeiten und Culturverhältnissen Hollands von 1650 ab erhalten.

Selbstverständlich gingen damals in Holland, sowie in jedem anderen Volke zu dessen Blüthezeit, mehrere Geschmacksrichtungen nebeneinander her, wie auch in der Jetztzeit bei allen Culturvölkern. In Deutschland finden Uhde neben Böcklin, Makart neben Gabriel Max ihre Anhänger und bei den verschieden veranlagten Menschen Sichel neben Menzel ihre Bewunderer.

Die Geschmacksrichtung der Menschen wird bedingt durch deren Bildungsgrad, durch die allgemeine Weltanschauung, Gemüthsstimmung, Temperament, durch Ver-

mögensverhältnisse und alle die tausendfältigen Kräfte und Umstände, welche unserem Geiste die Richtung geben.

So kaufte man neben Ferdinand Bol gern die Bilder Dou's, amüsirte sich über die Sauf- und Prügel-Scenen Brouwers, fand die Cavaliere Terborgh's ansprechend und begeisterte sich für die Atlaskleider der von ihm gemalten feinen Damen, erfreute sich an den Markt-Scenen Metsu's, bewunderte die Feinmalerei von Mieris und fand daneben doch an den derben bäuerischen Gestalten und idyllischen Bauernhäusern Ostade's Wohlgefallen; man ergötzte sich auch an dem Humor des Frans Hal's, fragte nach den Thierstücken Cuyp's, Potter's, van der Velde's und kaufte gern einmal eine kleine Lascivität.

Mitunter fanden sich Stücke von fast allen den genannten Künstlern und noch von einigen anderen in der Hand *eines* Kunstliebhabers vereinigt, wie Auctionskataloge bezeugen.

Alle diese Künstler waren getragen durch das Interesse, welches man ihrer bestimmten Eigenart entgegenbrachte; in Folge dieses Interesses waren sie *möglich* und erfüllten eine *culturelle Aufgabe*, die nach dem Organismus jenes Volkslebens als nothwendig angesehen werden muss.

Dass ein ganzes Volk sich aber ausschliesslich für die Werke seines grössesten künstlerischen Genius interessiren und begeistern sollte, wäre unnatürlich und würde für die allermeisten einen Zustand der Ekstase bedeuten.

Die Vertiefung liegt der grossen Menge — auch der Gebildeten — fern; der grösste Theil derselben sucht doch nur Wohlleben und Genuss und betrachtet ein Oelgemälde als einen Schmuck- oder Luxus-Gegenstand. Hohe Ideen, tiefe Symbolik, Ernst, Gemüthstiefe, geistige Spannung sind nicht für Jedermann.

Es wäre auch sonderbar, wenn die verschiedenen geistigen Entwickelungsstufen und Strebungen innerhalb eines Volksganzen nicht auch einen ebenso verschiedenartigen und entsprechenden künstlerischen Ausdruck finden sollten: wie im Volke überhaupt, so ist auch unter den Künstlern die Auffassung der Natur und des menschlichen Wesens verschieden; ein jeder hat den Gedankenkreis, in dem und durch den er lebt, schafft und seine Befriedigung findet.

Es ist bemerkenswerth, dass zu der Zeit, in welcher die nachlassende geistige Spannkraft und Productivität des Volkes einen materiellen Rückschritt bedingte und verursachte, auch der geistige Rückgang selbst dadurch gekennzeichnet wird, dass fast alle bedeutenden Künstler, welche das holländische Volk hervorgebracht hatte, in verhältnissmässig kurzer Zeit — man möchte sagen, gleichzeitig — dahinstarben. So sinken die Blätter und Früchte vom Baume, wenn die Lebenskraft desselben versiegt. Holland hatte in der Mitte der achtziger Jahre des XVII. Jahrhunderts seine Blüthezeit hinter sich, es war gleichsam Herbst geworden in der Entwickelung seines Volkslebens.

Da grosse Zahlen, welche sich aus kleinen Summen zusammensetzen, für die zu Grunde liegenden Verhältnisse statistische Beweiskraft besitzen, so führe ich nach Commelin an, dass die freiwilligen Gaben, welche in Amsterdam für die Diakonissen gesammelt wurden, in den sechziger und siebziger Jahren und bis 1682 ihre grösseste Höhe erreichen, indem sie jährlich über 300,000 Gld. betragen und also Reichthum und Freigebigkeit für edle Zwecke bezeugen, — dass sie darnach aber zu sinken beginnen.

Wie die Zeiten sich änderten, so auch die Künstler, welche dem geistigen Inhalte ihres Publikums völlig entsprechen. Bol und die mit ihm lebenden Künstler hatten

noch die alte, tüchtige Generation, zu der sie selbst gehörten, auf ihrer Seite und also vollauf Bestellungen und gebührende Hochschätzung; und Bol hat so viel geschaffen, als es die menschliche Kraft überhaupt zulässt.

Eine allgemeinere geistige Umwandlung der Holländer und die damit verbundene Geschmacksveränderung derselben kann man ungefähr vom Jahre 1686 ab datiren, in welchem, nach Aufhebung des Edicts von Nantes durch Ludwig XIV. zahlreiche hugenottische Flüchtlinge nach Holland und besonders nach Amsterdam kamen. Daselbst wurden sie liebevoll aufgenommen und Arme und Kranke unter ihnen aus den Mitteln der Stadt verpflegt, als ob sie geborene Amsterdamer wären; auch wurden etliche Jahre hindurch für die Unvermögenden Büchsen-Collecten veranstaltet, bis sie im Stande waren sich selbst zu ernähren. Da die französische Kirche in Amsterdam für die grosse Zahl dieser Flüchtlinge nicht ausreichte, wurde ihnen die Trill- oder Scherm-School, das Exercierhaus der Bürgerschützen, als eine zweite französische Kirche überlassen.

Die Refugiés waren es, welche fortan auf die holländische Literatur und Kunst, auf Geschmack und äussere Sitten einen umgestaltenden Einfluss ausübten.

Einige holländische Schriftsteller hatten in dieser Beziehung bereits vorgearbeitet und das Interesse für französische Kunst und Literatur angeregt. Die Jugend, welche sich so leicht für das Neue begeistert, nahm die modernen Strebungen auf, welche durch das französische Wesen hindurch auf das Studium der Antike führten.

Das gewaltige Aufblühen des französischen Staatswesens, des Wohlstandes und damit zugleich der Literatur und Kunst hatte damals die Aufmerksamkeit der ganzen civilisirten Welt auf sich gelenkt.

Amsterdam, welches vorher der Mittelpunkt des europäischen Interesses gewesen war, musste dasselbe nun mit Paris theilen und trat am Beginn des XVIII. Jahrhunderts die Alleinherrschaft nach und nach an letzteres ab.

Französische Cultur und französisches Wesen wurden das allgemeine Vorbild, drangen auch besonders in das durch den 30jährigen Krieg fast vernichtete Deutschland ein und nahmen ihren Siegeszug über ganz Europa, obwohl die Nachahmung meist schlecht gelang; denn jedes Volk kann nur in dem seiner Race und Abstammung entsprechenden Wesen zugleich bedeutend und natürlich sein.

Darum liess sich in Holland die neu eindringende Bildung und Geschmacksrichtung mit der alten grossen Cultur nicht vereinigen; durch das Ueberwuchern der fremden Geistigkeit musste ihr vielmehr Schaden erwachsen, um so mehr, als die Volkskraft in Folge übergrosser, länger als ein Jahrhundert dauernder Kämpfe überanstrengt und im Abnehmen begriffen war.

Die wenigen nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts geborenen bedeutenderen Künstler schlossen sich mehr und mehr dem französischen, resp. antikisirenden Geschmacke an. Für einen Mann wie Hobbema, der wie eine letzte Säule von der grossen Vergangenheit zeugte, war darum bei seiner grossen und wahren Naturauffassung in der Epigonenzeit Hollands kein Verständniss mehr vorhanden.

Lairesse hatte durch seine Vorträge die Jugend darüber belehrt, wie eine des Interesses würdige Landschaft aussehen müsse:[1]) „Mit geraden, schlanken Bäumen, flachen Gründen und sanften Hügeln, klaren und stillen Gewässern,

[1]) Ich nehme diese Anführung aus C. Lemcke's Aufsatze über Adrian van der Werff.

schönen Durchsichten, azurblauer Luft und einigen treibenden Wolken, zierlichen Fontainen, stattlichen Häusern und Palästen in wissenschaftlichem Baustil mit schönen Ornamenten, mit wohlgebauten, richtig nach ihrem Beruf colorirten und gekleideten Menschen und wohlgefütterten Kühen, Schafen und anderen Thieren: „„diese genannten Dinge mögen alle mit Recht den Namen des Malerischen führen.““ . . . . . Wehe dem armen Hobbema mit seinen knorrigen Eichenwaldungen, seinen Schilflachen und einsamen Wassermühlen! Fast Niemand mochte etwas davon wissen. Für ihn trifft zu, was für Rembrandt fälschlich angenommen worden ist: er wurde von seinen Zeitgenossen nicht verstanden und war arm, obwohl er ein grosser Künstler gewesen ist. —

Die Ursache des finanziellen Rückganges Hollands, welcher sich am Anfange des XVIII. Jahrhunderts bemerkbar machte, ist in der politischen Abhängigkeit von England zu suchen, in welche die Republik seit 1689 gerathen war und welche ihr die freie politische Actionsfähigkeit raubte und den Welthandel aus den Händen riss. Holland wurde, wie Friedrich der Grosse sich ausdrückte, „das kleine Schiffsboot, welches dem grossen englischen Linienschiffe folgte“.

Als die grossen Einnahmequellen Hollands zu versiegen begannen, kamen, besonders bequemer Erbschaftstheilungen halber, die grossen Kunstsammlungen unter den Hammer und wanderten nach und nach ins Ausland. Ein Verlangen, die Werke der grossen Kunstepoche im eigenen Besitz zu behalten, war der veränderten Geschmacksrichtung wegen nur noch in geringem Grade vorhanden. Die alte tüchtige Generation war gestorben und die junge hatte kein Verständniss für das tiefe Gefühl, Gemüth und den Gedankeninhalt der Zeit ihrer Väter; darum schätzte sie auch jene

Kunstwerke, welche aus der holländischen Volksseele herausgeschaffen waren, nicht mehr nach ihrem inneren Werthe.

Inzwischen hatten ein halbes Jahrhundert hindurch die Rembrandt'schen und besonders auch die auf seinen Namen gefälschten Radirungen überall in Europa für seinen Ruhm gewuchert; denn fast auf jedem Blatte stand gross und deutlich der Name „Rembrandt" aufgedruckt und konnte also der Vergessenheit nicht anheimfallen. Dieser Name also war überall bekannt, Rembrandt galt als grosser Künstler, — kein Wunder, dass man, wo es sich um einen Ankauf holländischer Bilder handelte, vornehmlich Werke dieses Meisters begehrte und dieselben im Verhältniss zu anderen Bildern, wie denjenigen des Flinck, Lievens, Bol, hoch bezahlte, da die Namen dieser Künstler im Auslande fast unbekannt geblieben waren und man nicht gewöhnt war, Werke von ihnen im Kunsthandel anzutreffen.

Aus diesem Grunde beginnen nunmehr die Namensverfälschungen auf den Bildern. Das war gar nicht anders möglich, denn sobald irgend ein General oder Hofbeamter aus Deutschland mit dem strikten Auftrage seines Fürsten nach Amsterdam oder Paris kam, ein Paar „Rembrandt's" anzukaufen, so konnte er unmöglich einen Ferdinand Bol oder einen Flinck oder Koninck mit nach Hause bringen. — Das war den Kunsthändlern verständlich und sie wussten mit Leichtigkeit Rath zu schaffen und dem Mangel an „Rembrandt's" abzuhelfen; ebenso, wie sie es früher mit den Radirungen gemacht hatten: mindestens wurden die störenden Namen von den Bildern entfernt, indem man sie entweder abwusch oder übermalte. In den meisten Fällen wurde aber wohl schon in Holland Rembrandt's Name aufgesetzt und die Bezeichnungen der Radirungen dienten als Vorlagen für den betreffenden Namens-

zug. Rembrandt's wirkliches Geburts- und Sterbejahr hatte man indessen vergessen, aber man wusste, dass er in den Jahren 1630—40 sehr berühmt gewesen war; deshalb wurden sehr viele Bilder mit Daten aus dieser Zeit versehen.

Die Thatsache der Bilderfälschungen war in Holland ein öffentliches Geheimniss, in welchem man aber nichts Bedenkliches fand. Hatten doch schon am Ende des XVII. Jahrhunderts in Amsterdam förmliche Copir-Anstalten und Bilderfabriken existirt, in welchen lauter „echte Bilder" der verschiedenen Meister für die Kunsthändler angefertigt wurden. Die Käufer dieser Werke waren wahrscheinlich ausländische Liebhaber.

Interessant für den Beginn der auch auf Oelbilder sich erstreckenden Rembrandt-Fälschung ist die Erzählung Houbraken's, dass Bilder des Flinck und Dullaart für „echte" Werke Rembrandt's in Amsterdam verkauft wurden. Das spricht Houbraken aus, obwohl er eigentlich doch den G. Flinck höher schätzt als Rembrandt. Er berichtet eben, was er erfahren hat, auch entgegengesetzte Nachrichten.

Die Kunstwerke wurden damals noch mehr als heute im Kunsthandel als blosse Waare angesehen, — was sie ja für den Kunsthandel als solchen auch nur sind. Ein kunsthistorischer Standpunkt im Sinne unserer Neuzeit, von welchem aus die Kunstwerke als organische Geistesproducte des Künstlers und seiner Zeit betrachtet werden, existirte damals nicht.

Dass einmal eine Zeit kommen werde, in welcher man den Kunstwerken als gleichsam lebendigen Zeugen einer längst vergangenen Zeit eine grosse culturelle Bedeutung beimessen und die Datirungen der Bilder gleichsam als Ankerpunkte für die Betrachtung der menschlichen Geistesentwickelung sehr hochschätzen würde, — daran zu denken

konnte Niemandem in den Sinn kommen; das wäre ein Anachronismus gewesen. — Unter welcher Etiquette, welchem Namen ein Bild den besten Gewinn zu bringen versprach, der wurde auf solche Bilder aufgesetzt, bei denen es glaublich erscheinen konnte, dass dieser Meister sie gemalt habe.

Auf diese Weise bildeten sich beliebte Künstlernamen zu Collectivnamen und Gattungbegriffen heraus, mit denen man die Werke mehrerer Künstler, welche in ähnlicher Weise gemalt und ähnliche Stoffe behandelt hatten, bezeichnete. Die Existenz weniger grosser Künstlernamen war der Einsicht des Publikums bequem und dazu dem Geschäftsinteresse der Kunsthändler förderlich.

Um mich, an die bestimmenden Merkmale der Definition anknüpfend, streng wissenschaftlich auszudrücken: bei der (inductiv vor sich gehenden) Begriffsbestimmung der Meister nach ihren Werken gewann das genus proximum (welches stets Resultat einer ganzen Zeitströmung ist) hier: Helldunkelmalerei, realistische Auffassung, derber Farbenauftrag etc. — zum Vortheil irgend eines ersten Namens, welcher damit in Verbindung gebracht wurde, hier: Rembrandt — die hauptsächliche Bedeutung und auf die differentia specifica — vorzügliche oder geringere Ausführung, individuelle Formenauffassung, verschiedener geistiger Inhalt der Werke und anderer Autorname — wurde vom Publikum nicht geachtet, und darum wurden die Fälschungen nicht bemerkt. So konnte es kommen, dass unter den Rembrandt-Begriff die Werke des grössesten künstlerischen Genius Holland's, Ferdinand Bol's, sowie die Arbeiten Flinck's, Philip's und Salomon's de Koninck, Eekhout's, de Poorter's, Fabritius', A. de Gelder's und anderer, sowie die wenigen Werke Rembrandt's selbst subsumirt und im Laufe der Zeit für

Galerien angekauft und in deren Verzeichnissen allesammt als „echte Werke“ desselben Meisters registrirt wurden.

Nach dem Katalog der Dresdener Gemälde-Galerie befanden sich schon im Inventar von 1722 eine Anzahl derartiger „Rembrandt's“ verzeichnet, und zufolge der Geschichte anderer Museen und Bildersammlungen sind im vorigen Jahrhundert fast überall die Bilder der genannten Maler unter Rembrandt's Namen angekauft oder übernommen worden. —

Eine, wenn möglich, noch höhere Bedeutung gewann der Autorbegriff „Rembrandt“, als im Jahre 1758 das Buch Jan van Dyk's erschien und das Interesse der kunstliebenden Welt auf das neu aufgefundene, von ihm restaurirte grossartige Bild des Umzuges der Bürgerschützen von Amsterdam lenkte und dasselbe dem Namen Rembrandt's zuführte.

Unaufhaltsam vollzog sich nunmehr die weitere Consequenz des schon bestehenden Irrthums, so dass fast jedes Bild der genannten Meister, welches in den Kunsthandel kam, auf den Namen Rembrandt umgeschrieben wurde. Dem rollenden Rade der Zeit, d. h. hier der weiteren Entwickelung des Rembrandt-Begriffes, vermochte man damals nicht mehr Einhalt zu thun, — dem Kunsthandel und den Liebhabern wären nur Verluste daraus erwachsen.

England, welches seit dem Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts mit Holland in engster Verbindung gestanden, hatte einen Löwenantheil der holländischen Kunstwerke der grossen Epoche an sich gebracht, und ausser vielen der schönsten Werke „Rembrandt's“ wurden von dort mit vielem feinem Verständniss die Bilder der Cuyp's, Hobbema's (theilweise oder wohl meist unter Ruysdael's Namen) und anderer tüchtiger Künstler aufgekauft.

Doch wurden in England auch viele Bilder holländischer Meister copirt oder täuschend nachgeahmt und im Kunsthandel als „echte Werke“ verkauft.

Frankreich, welches sich zunächst am meisten für das Aufblühen der eigenen Kunst interessirt hatte und das Fremdländische mit Gleichgiltigkeit behandelte, konnte sich schliesslich doch nicht ganz der elementaren Gewalt der Bol'schen Farbengebung entziehen.

Paris war Weltstadt geworden und wurde auch für den Kunsthandel der Weltmarkt. Wir sehen darum die Bilder der Niederländer über Paris nach allen Weltrichtungen gehen. —

Während Félibien in seinen „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres“ von 1685, (welche später von Mitgliedern der französischen Akademie der Künste durchgesehen, vermehrt und 1705 neu herausgegeben wurden) hauptsächlich die Radirungen „Rembrandt's“ kennt und hervorhebt, dass sie sich von gewöhnlichen Radirungen durch eine ganz einzige Behandlungsweise auszeichnen, kennt er nur sehr wenige Gemälde, und zwar nur solche, die, wie es scheint, aus F. Bol's späterer Zeit herstammten, da in dem Buche von einer pastosen, die Farben unvertrieben nebeneinander setzenden Malweise die Rede ist.

Ueber die Berechtigung derselben wird in einer so feinsinnigen Art ästhetisirt, wie dies zu jener Zeit eben nur in Frankreich von Mitgliedern der Akademie geschehen konnte. Damals scheint man in Frankreich von Rembrandt nur seinen künstlerischen Ruf, nicht aber seinen persönlichen gekannt zu haben; wenigstens wird von der Persönlichkeit Rembrandt's nichts gesagt. Es ist bemerkenswerth, dass ausser Rembrandt wesentlich nur die älteren hol-

ländischen Maler besprochen werden und von den neueren nur einige Genre-Maler, besonders Dou, sodann Caspar Netscher, Schalcken u. a., die dem Zeitgeschmack entsprachen.

Anders ist es bei Descamps, dessen „La vie des peintres Flamands et Hollandais" von 1753—1764 erschien. Er kannte bereits die verschiedensten Werke „Rembrandt's", hatte die voraufgegangene Literatur über ihn studirt und verschiedene Sagen über ihn gehört und gelesen. In seinem Buche finden wir Rembrandt darum als unersättlichen Geizhals dargestellt, als Sonderling, treulosen Freund und crassen Egoisten. An seinem Urtheile über die Werke bemerkt man, dass er Gutes und Schlechtes gesehen haben muss, was man dem Rembrandt zuschrieb. Die Portraits schätzt er am höchsten und meint, sie seien von grösster Naturwahrheit und Kraft. Die Radirwerke sind ihm natürlich in grosser Zahl bekannt, und er spricht Houbraken darin nach, dass diese besondere Radirkunst Rembrandt's Geheimniss gewesen sei, — woraus hervorgeht, dass auch er jene vortrefflichen Radirwerke alle dem Rembrandt zuschreibt.

Descamps ist selbst in den Niederlanden gewesen, und ihm war darum eine Anzahl von Werken bekannt, welche noch nicht in den Kunsthandel gekommen waren. Ferdinand Bol schätzte er unter den „Schülern Rembrandt's" am höchsten und erzählt — was am interessantesten und wichtigsten ist — Bol sei von seinem Lehrer geliebt worden, habe die Malweise desselben nachgeahmt und niemals verlassen und sei ihr so nahe gekommen, dass der Lehrer und der Schüler manchmal verwechselt worden seien. Die Paläste der Fürsten und der Grossen seien mit den Werken Bol's geschmückt gewesen und ferner (wörtlich): „er malte viele Historienbilder und eine grosse Anzahl Portraits; **der grösste**

Theil derselben geht unter Rembrandt's Namen. Ich habe zwei Portraits bei dem Baron van Male in Brügge gesehen, welche in der Farbe und in der Kraft denjenigen Rembrandt's gleichgestellt werden können." „Ferdinand Bol starb sehr alt, im Jahre 1681, sehr reich und sehr geachtet."

In Descamps besitzen wir also einen Zeugen, welcher aussagt, dass Ferdinand Bol's Werke, Historienbilder sowohl als Portraits, zum grössesten Theil unter Rembrandt's Namen geführt wurden. Er führt ferner aus eigenem Augenschein an, dass zwei Portraits, welche damals noch als Arbeiten Bol's galten, thatsächlich denjenigen Rembrandt's gleichgestellt werden konnten. — Natürlich! denn bei dem Vergleiche handelte es sich ja um Werke desselben Meisters, von denen freilich die einen bereits auf Rembrandt's Namen gefälscht waren, die anderen noch nicht.

Gleichwohl muss Descamps' und aller derjenigen Kunstverständniss und Urtheilsfestigkeit anerkannt werden, welche unter diesen Umständen solche in Wahrheit gleichwerthigen Werke auch wirklich gleichgestellt haben.

Descamps also ist ein Zeuge dafür, dass sich der Rembrandt-Irrthum zu seiner Zeit vollzieht. Er ist, so weit ich weiss,[1]) der einzige, dessen scharfer Beobachtung die Thatsache der Verwechslung der Bilder Bol's mit denjenigen Rembrandt's sich nicht hatte entziehen können, — wenn er auch keine Ahnung davon hatte, noch auch haben konnte, wie weit der Rembrandt-Irrthum sich allgemein bereits erstreckte und dass derselbe schon mehr

[1]) Leider sind mir ausser Félibien und Descamps keine älteren französischen Kunstschriftsteller zugänglich gewesen.

als ein Jahrhundert früher mit den Namensfälschungen auf den Radirungen begonnen hatte.

Am Ende des XVIII. Jahrhunderts war der Rembrandt-Irrthum perfect, denn er hatte sich stillschweigend immer weiter vollzogen.

Die enorme Zahl der dem Namen Rembrandt's damals zugeschriebenen Werke war vorerst nicht bekannt und darum Niemandem auffällig, denn die Bilder waren in allen Ländern Europas zerstreut und wegen der Beschwerlichkeit des Reisens den einzelnen Interessenten nur in geringer Zahl bekannt.

Der sich entwickelnde Rembrandt-Begriff würde zweifellos auch die letzten bedeutenden Bilder Bol's und Flinck's, welche sich im Amsterdamer Stadthause befanden, verschlungen haben, wenn nicht die meisten gerade dieser Bilder für ihre Autoren mit unbedingter Gewissheit festgestellt gewesen wären. Wären dieselben nicht durch Filip von Zesen und Commelin mit den Namen ihrer Autoren zusammen genannt worden und hätte Vondel seine Verse nicht darunter gesetzt, so wären auch sie wahrscheinlich mit in den Rembrandt-Irrthum hineingezogen worden. Die Beispiele von Hobbema und dem Delft'schen ver Meer lehren, wie Autoren trotz nachgelassener Werke aus dem Gedächtniss der Menschen verschwinden und letztere mit der Zeit von anderen Autorbegriffen gleichsam aufgesogen werden können.

Die genannten Bilder im Amsterdamer Stadthause, so wie die wenigen Bilder dieser Künstler, welche im XVIII. Jahrhundert nicht in den Kunsthandel gekommen waren, konnten jedoch nicht verhindern, dass sowohl Ferdinand Bol als Govert Flinck gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts nur noch als Schüler und Nachahmer Rembrandt's, letzterer aber als das Original-Genie angesehen wurde. —

Eine wissenschaftliche Kunstgeschichtsforschung, welche betreffs der holländischen Malerei nach festen und haltbaren Principien verfahren wäre, gab es im XVIII. Jahrhundert nicht. Die bedeutendsten Männer der Wissenschaft hatten, der allgemeinen Geistesentwickelung folgend, die humanistischen Studien, welche längere Zeit durch die vorwiegend religiösen Interessen unterbrochen und zurückgedrängt worden waren und die sich auf die Literatur und Kunst der Alten, vornehmlich der Griechen, bezogen, wieder aufgenommen. Es begann damit die Zeit, in welcher alle hervorragenden Geister der Völker, zum Theil in einer Reaction gegen die Unnatur begriffen, welche sich an den Höfen Ludwig's XIV. und XV. herausgebildet hatte und in ganz Europa nachgeahmt worden war, die Menschen im Allgemeinen zur Einfachheit und Natur zurückzuführen bestrebt waren. Die Künstler wies man auf jene Schönheit hin, in welcher „die Griechen das Muster seien für alle Kunst, in dem Vorzuge ihrer Werke an schöner Form, natürlichen Gedanken und sanfter und erhabener Einfalt". — So Winckelmann, Rafael Mengs und auch Herder.

Als das erstrebenswerthe Ziel und den ästhetischen Endzweck der Kunst betrachtete man also die „Schönheit". Die einzig wahre Naturauffassung glaubte man darum in der Kunst der Griechen und andererseits in den formenschönen Werken der italienischen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts erblicken zu müssen.

Es galt darum, den Geist der Menschen vom Banne des herrschenden französischen Geschmackes zu befreien und ihn für die Gefühle und Bestrebungen zu gewinnen, welche besonders in der griechischen Kunst ihren Ausdruck gefunden hatten.

Dass diese Erweiterung des Geistes die zur Zeit nothwendige war, sehen wir an der grossen Zahl bedeutender Männer der verschiedenen Culturvölker, welche sich gleichzeitig mit der Kunst der Alten beschäftigten.

Herder sagt in seinem „Denkmal für Johann Winckelmann", S. 31: „Warum sollte ich hier nicht die Gabe des Himmels rühmen, die sich eben in den Jahren, in denen Winckelmann schrieb, hie und da und dort und hie ausgoss und Einen Geist der Untersuchung des Schönen in den verschiedenen Männern regte. Winckelmann's und Mengs', Lessing's und Kästner's Abhandlung über das Schöne u. f. kamen beinahe zu Einer Zeit ans Licht, veranlassten und weckten einander. Und da beinahe zu eben der Zeit Hutcheson und Home, Burke und Gerard in Britannien schrieben und in Frankreich Diderot die Ideen Shaftesbury's, André's u. a. weckte; so dünkt mich, werden die Spuren dieses Zeitalters in solcher Materie wohl unverlöscht bleiben und das erbeutete Gute auf die Nachwelt erben."

Jene Zeit hatte demnach andere Aufgaben als in die Kunstgeschichte der Holländer Klarheit zu bringen; dieses musste nothwendig einer späteren Zeit hinterlassen werden.

Neben der unendlichen Fülle des Stoffes, um welchen die humanistischen Bestrebungen den Menschengeist bereicherten, mussten die Werke einer erst jüngst vergangenen Zeit, aus der die Holländer eben erst herausgetreten waren, zurückstehen.

Die Werke Ferdinand Bol's waren gleichsam wie auf einer Insel entstanden, an welcher der Strom der geistigen Fortentwickelung der grossen Culturvölker unabgelenkt vorüberfloss.

Hochdeutsche und niederdeutsche Cultur, durch die Trennung der Länder in Folge der Habsburgischen Erbfolge

auseinander gerissen, hatte sich verschiedenartig entwickelt, und während Holland trotz der langen Kriege durch seinen Seehandel aufblühte, war Deutschlands Cultur durch den 30jährigen Krieg darniedergetreten worden und konnte sich nur durch Anschluss an fremde Cultur wieder erheben.

Die grosse holländische Cultur aber konnte wegen der geringen Zahl des holländischen Volkes nicht zu der in Europa maassgebenden werden — und sich auch selbst nicht dauernd auf ihrer Höhe und in ihrer Eigenart erhalten, sondern wurde vom Ende des XVII. Jahrhunderts ab von der französischen überwuchert. Der französische Geist aber, sowie die Zeit der Reception der Antike, welche beide auf vielfach anderen Bildungselementen erwachsen waren, interessirte sich naturgemäss für die holländische Kunstblüthe nicht so weit, um dieselbe eingehend zu durchforschen.

Das, was Winckelmann und Andere anstrebten: Natur und Wahrheit — freilich nicht in der von denselben verlangten idealen Formenschönheit — war in jenen Werken vorhanden; und wenn sich Deutschland auf dem Grunde der in den Niederlanden erreichten Geistesbildung seit dem XVII. Jahrhundert hätte fortentwickeln können, so hätte man im XVIII. Jahrhundert daselbst schwerlich gegen eingedrungene Unnatur zu kämpfen gehabt, sondern hätte von der bestehenden grossartigen niederländischen Cultur, deren Kunstwerken und einer denselben entsprechenden Aesthetik ausgehend, ohne geistige Widerstände in das einfache und wahre Wesen der Antike sich vertiefen und seinen Geist darin weiten und ausbilden können.

Stand aber dem vollständigen Erfassen der Bedeutung der holländischen Kunstepoche zuerst der französische Geschmack, später das Studium der Antike und das einseitige Schönheitsideal entgegen, welches bis weit in das XIX. Jahr-

hundert hineingetragen wurde, so waren die Geister andererseits am Ende des XVIII. und am Anfang des XIX. Jahrhunderts mit socialen und politischen Fragen vollauf beschäftigt. Die furchtbaren Schrecken und Aufregungen der Revolution, denen die Napoleonischen Eroberungskriege folgten, das Heraufwachsen der nationalen Ideen in Deutschland und die nachfolgenden Befreiungskriege erfüllten die Phantasie und beschäftigten das Denken der jüngeren Generationen vollauf, und Männer von Kopf und Herz hatten darum weder Zeit noch Interesse, sich mit den Denkmälern der niederländischen Kunstblüthe zu beschäftigen. Die Zeit der Romantiker, welche die Classiker ablösten, war den ihrem Streben zu Grunde liegenden Ideen entsprechend einer Forschung der holländischen Kunstgeschichte ebenfalls abgewandt.

Auch waren die geistigen Kräfte neben der literarischen Blüthe durch die heraufwachsende exacte Naturwissenschaft, durch die Neubildung philosophischer Systeme, durch den Fortschritt einer möglichst exacten Forschung der politischen Geschichte und vieles andere absorbirt. —

Es ist ein Gesetz der menschlichen Geistesentwickelung, dass eine grosse Zeit stets aus sich selbst, aus dem eigenen Volkswesen heraus producirt, also auch eine nationale Kunst besitzt. Ja, darum eben, wegen dieser vorhandenen und politisch sowie künstlerisch, wissenschaftlich und sonst allgemein gestaltend wirksamen Geisteskraft nennen wir solche Zeiten gross. So war es bei den Griechen, aus derselben Ursache entstanden die Werke der Gothik, der Renaissance, — erwuchs die grosse holländische und die französische Kunstblüthe, — aus dem Kraftgefühl und der Begeisterung ihrer besten Zeit sind auch die übrigen Kunststile der anderen Völker erwachsen.

Eine schwache Zeit dagegen, eine solche des Verfalles oder des Ueberganges, holt von fern her ihre Stoffe oder sucht nach Anlehnung oder neuen Mustern.

Auf ein Zeitalter der Productivität folgt ein solches der Receptivität. Der Menschengeist ist dem Getreidehalm vergleichbar, der im Emporwachsen in den Knoten des Schaftes seine Kraft sammelt und an diesen Stellen im Wachsthum gleichsam still steht, um darauf wieder emporzuschiessen und die angesammelten Kräfte zur Geltung zu bringen.

Solch ein Zeitalter der Receptivität und des scheinbaren Stillstandes war die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die zweite aber brachte zur Gestaltung, zur äusseren Verwirklichung, was die erste an Bildungsmaterial aufgenommen und vorbereitet hatte, — auch in der Kunst. Die antikisirende Kunstrichtung war nur ein nothwendiger ästhetischer Ausdruck jener Reception, jenes allmählichen Eindringens in das Wesen der Antike. Die bildende Kunst freilich war von den grossen Errungenschaften jener gewaltigen Geistesarbeit des vorigen Jahrhunderts eine der geringsten, — besonders wenn man sie mit der Literatur und mit den socialen Errungenschaften, sowie mit den gewaltigen Fortschritten der Philosophie vergleicht.

Die Malerei endlich, aus welcher die Kunsthistoriker ein Verständniss der malerischen Technik hätten gewinnen müssen, war, besonders in Deutschland, erst in den Anfängen eines neuen Entwickelungsstadiums begriffen.

Denjenigen Kunstfreunden, welche über die Werke der niederländischen Kunst gleichwohl schrieben und etwa bemüht gewesen sein sollten, die vorhandene Rembrandt-Literatur mit den dem Rembrandt zugeschriebenen Werken in Einklang zu bringen, fehlte es ganz besonders an den richtigen ästhetischen Principien. —

Fiorillo folgt in seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden“ (Hannover 1818) betreffs Rembrandt's wesentlich Houbraken und Descamps. Es verdient indessen Beachtung, dass er ausspricht, Rembrandt sei „eines der Originalgenies, dessengleichen keine Schule aufzuweisen habe“, und dass er ihn Paul Rembrandt van Ryn nennt.

Bei Fiorillo besitzt der Rembrandt-Begriff bereits jene durch die Sage nunmehr völlig ausgebildete Doppelnatur, und der Künstler erscheint zugleich als gottbegnadeter Genius und als verachtungswürdiger Mensch.

Auch Fiorillo kann sich bei aller Bewunderung, welche er für den Genius hegt, dennoch nicht der Rückwirkung entziehen, welche der Mensch Rembrandt auf die Betrachtung der Werke des ersteren ausübt; er tadelt deshalb ebenso wie Houbraken solche Werke, welche keinen Tadel verdienen, wie z. B. das Hundertguldenblatt, welches auch er selbstverständlich für eine Radirung Rembrandt's hält. Von solchen Radirungen, welche Rembrandt aus geschäftlicher Speculation in „verschiedenen Zuständen“ herausgegeben habe, nennt er den „kleinen Joseph mit weissem und schwarzem Gesicht“, eine „Frau mit Hühnern, mit und ohne Haube“ — Blätter, welche jetzt nicht mehr in „Rembrandt's Radirwerk“ angetroffen werden. —

Das, was Fiorillo über Bol schreibt, entnimmt er ganz aus dem Berichte des Descamps. Dass er selbst Bilder Bol's gesehen habe, geht aus seinen Angaben über denselben nicht hervor. Doch berichtet er, dass man „unter seinen Meisterstücken eine Versammlung von Officieren und Schützen der Bürgercompagnie bewundere“. Es seien 15 Personen, lauter Portraits. Er verweist dabei auf den „Catalog der Schildereyen etc., pag. 24“.

Indessen war trotz der herrschenden Begeisterung für die Antike das Interesse an den Werken holländischer Kunstblüthe niemals ganz verloren gegangen. Hatten doch besonders Dou, Mieris und die anderen Feinmaler immer ihre Liebhaber und Käufer gefunden, und war es doch unmöglich gewesen, sich der Macht zu entziehen, welche die Bol'sche Farbengebung auf das Gemüth der Menschen ausübte; so wie man auch niemals aufgehört hatte, die im Amsterdamer Stadthause befindlichen Bilder zu bewundern. Besonders war der Kunsthandel für die Bilder, welche dem Rembrandt-Begriff zugehörten, interessirt, und die Kunsthändler mochten es theilweise unangenehm empfinden, dass durch den bei jeder neuen Lebensbeschreibung holländischer Künstler stärker betonten schlechten Charakter Rembrandt's ein Schatten auf die demselben zugeschriebenen Werke geworfen wurde. Es ist darum verständlich, dass gerade Kunsthändler es waren, welche sich zuerst und am nachdrücklichsten bemühten, den Rembrandt-Begriff zu verbessern, um dadurch ein den Werken wirklich entsprechendes Interesse anzuregen. Es begann sonach in Holland der Kunsthändler Josi, welcher zugleich ein lobenswerthes nationales Interesse damit verband, 1811 mit dem Versuche einer Ehrenrettung Rembrandt's, und es folgte ihm in diesem Bestreben Nieuwenhuys, der Sohn eines Kunsthändlers, welcher einige Documente über Rembrandt veröffentlichte.

Mit Smith beginnt eine specielle Codification des Rembrandt-Irrthums, indem dieser Kunstkenner im Jahre 1836 eine Zusammenstellung derjenigen Bilder, welche er in den verschiedenen, besonders englischen, Galerien als solche Werke erkannt hatte, die nach seiner Meinung den Rembrandt-Begriff deckten oder demselben zugeschrieben waren, veröffentlichte.

Immerzeel[1]) erweckte bei seinen Landsleuten eine patriotische Begeisterung für diesen Künstler und brachte die Thatsache seines Bankerottes aus Acten an's Licht. Scheltema machte im Jahre 1853 neue Actenstücke bekannt, welche Kolloff zu seinem vielgenannten Aufsatze bereits benutzte.

Kolloff war der Erste, welcher mit zweckvollem Bewusstsein das ethisch-psychologische Princip in die Kunstgeschichte einführte und bei der Rembrandt-Forschung in Anwendung brachte. Erst ihm ist das Verhältniss der Rembrandt-Literatur zu den diesem Künstler zugeschriebenen Werken ein **Problem**. Bei der Anwendung und Entwickelung desselben kommt er bei seinem festen Glauben an die Zusammengehörigkeit der Person Rembrandt's mit den betreffenden Werken folgerichtig zu dem Satze: „Alles ist verdächtig, Alles streitig, was man bisher von Rembrandt's Lebensumständen gefaselt und gefabelt hat. Wirklich, zuverlässig, gewiss, wahr sind seine Werke; das ist noch von ihm übrig, und da ist noch seine Seele. Alles, was dagegen streitet, darf man geradezu ableugnen, wenn man die aus seinen Werken gewonnene moralische Gewissheit für sich hat." —

Kolloff stellt mit diesen Worten das zwischen dem Charakter eines Künstlers und seinen Werken nothwendig bestehende Causalverhältniss klar. Eine Gleichung bei diesem Verhältnisse ist die Bedingung, unter der allein wir an die Autorschaft eines Künstlers betreffs der ihm zugeschriebenen Werke glauben können.

Kolloff ist mit seiner neuen und geistvollen Auffassung der Rembrandt-Frage, den Charakter des Künstlers aus

[1]) Amsterdam 1841. Lofrede op Rembrandt.

dessen Werken zu folgern, bahnbrechend gewesen und hat für das Verständniss der Werke des grossen niederländischen Geistesriesen auch in ästhetischer Beziehung Unerreichtes geleistet.

Alle Kunstschriftsteller, welche seither über Rembrandt geschrieben haben, sind Kolloff mehr oder weniger nachgefolgt. —

In dem Zeitalter der Eisenbahnen und Dampfschiffe konnte sich die Rembrandt-Forschung nach und nach auf alle diesem Künstler zugeschriebenen Werke erstrecken.

Die Kritik setzte ein, und die ungemeine Zahl der mit Rembrandt's Namen versehenen und ihm aus diesem oder anderem Grunde zugeschriebenen Bilder wurde eingeschränkt, indem sogen. Schülerarbeiten als „für den grossen Meister zu gering" aus dem „oeuvre Rembrandt's" ausgesondert wurden, unter diesen, wie es die Consequenz des Rembrandt-Irrthums bedingte, auch — Rembrandt's eigene Bilder, soweit sich dieselben etwa noch unter den ihm zugeschriebenen Bildern befunden haben sollten. —

Nach den zufälligen Datirungen aber der seinem Namen belassenen, von F. Bol gemalten, im Kunsthandel und sonst bezeichneten Bilder wurde ein „Entwickelungsgang" des Malers construirt.

Dass dieser „Entwickelungsgang" trotz der eingehendsten Studien der Herren Specialisten und trotz der darauf verwendeten Geistesarbeit und Mühe kein möglicher, d. i. kein der Geistesentwicklung eines Künstlers entsprechender und zutreffender sein konnte, liegt in der Natur der Sache. Denn die Fälschungen und Datirungen wurden, wiewohl zum Theil — soweit sie diesem Jahrhundert angehören — sehr klug, so doch nach einem mechanischen Princip bewerkstelligt, demgemäss ihnen die Eintheilung der Technik

des Künstlers in drei Perioden, der glatten, butterigen und trocken-pastosen Malweise zu Grunde gelegt wurde. Auf natürliche Weise, d. i. aus einer organischen Geistesentwickelung, lassen sich diese Kunstwerke unter Beibehaltung der aus ihren Datirungen sich folgernden Aufeinanderfolge demnach nicht erklären, sondern nur entweder materialistisch, d. i. aus dem Zufall, oder aber spiritistisch, d. i. durch Inspiration von aussen her, wobei Rembrandt ein sogen. Medium gewesen sein müsste. Der Weltgeist aber bedient sich nicht eines so unzureichenden Sprachrohrs zum Ausdruck hoher menschlich-ethischer Gedanken und Gefühle, sondern es geschieht auf dieser Erde alles Geistige natürlich und durch organische Kräfte. —

Die Forschung erstreckte sich nunmehr auch auf die Schülerbilder, und diese, welche kurz zuvor unter dem Namen Rembrandt's gegangen waren und zum Theil auch noch die entsprechenden Bezeichnungen und Datirungen trugen, wurden jetzt den von Houbraken genannten jüngeren Malern, welche bei Rembrandt in der Lehre gewesen sein sollen, zugeführt. Man schloss diese dem „Rembrandt" abgesprochenen Werke vereinzelten Bildern an, welche diesen Autoren zufällig oder nothwendigerweise verblieben waren. Dass bei dieser Reconstruction der „Schüler" trotz des selbstverständlichen besten Willens, Klarheit in die holländische Kunstentwickelung zu bringen, und bei aller Ueberlegung der Irrthum weiter geführt und in seinen Consequenzen ausgebaut wurde, war unvermeidlich, da der Grundriss des ganzen Baues dieser — Kunstgeschichte ein falscher gewesen war. Bei dem Bestreben, aus den Bildern der „Schüler" die Einwirkung des Meisters auf die Entwickelung derselben nachzuweisen, schloss man dieselben an den sorgfältig construirten Entwickelungsgang „Rembrandt's" an

und steht nunmehr vor der merkwürdigen Thatsache, dass diese „Schüler" eine umgekehrte Entwickelung genommen haben und in ihrer Jugend, öfters bereits in einem Alter von 20—22 Jahren, ihre Meisterwerke schufen, während sie später, in einem Alter, in welchem sie als Künstler ausgereift sein mussten, im Vergleich zu jenen bedeutenden Jugendwerken geringere Arbeiten fertigten. Die Ursache dieser eigenthümlichen Erscheinung soll darin begründet sein, dass diese Maler in ihrer späteren Zeit einem verdorbenen Zeitgeschmack gehuldigt und sich von Rembrandt's Malweise losgesagt hätten. Indessen ist der wahre Grund in dem Umstande zu finden, dass man sich bei der Bestimmung ihres Entwickelungsganges ebenfalls nach gefälschten Datirungen richtete; denn es sind Bilder, welche ihrer Jugendzeit angehörten, in ihr reifes Alter, und umgekehrt spät gemalte Werke in ihre Jugendzeit gesetzt worden. Ferner aber sind manchen unter ihnen Bilder zugeschrieben worden, welche sie gar nicht gemalt haben. Endlich sind die Werke der sogen. „Schüler Rembrandt's" gegenseitig miteinander verwechselt worden, wie wir in Cap. III des ersten Theiles an einigen Beispielen gesehen haben.

Aus diesen verschiedenen Gründen ist es verständlich, dass von F. Bol kürzlich gesagt worden ist, er sei schon im Jahre 1650 „der Manier verfallen", n. b. also kurz bevor er den „Traum Jacobs" und 6 Jahre bevor er sein Historienbild von der Standhaftigkeit des Fabritius schuf.

G. Dou, dieser erste sogen. Schüler Rembrandt's, soll nach 1640 noch jene ersten Philosophen- und Eremitenbilder nachgeahmt und resp. sich nach ihnen gerichtet haben, welche Rembrandt bereits 1630—33 gemalt haben soll, während Dou seit dem Jahre 1628 bei Rembrandt in der Lehre gewesen sein soll, in einer Zeit, da Rembrandt

selbst weder die Zeichnung noch die Farbe beherrschte, während Dou gerade in der Zeichnung ungemein correct und im Farbenauftrage sehr elegant ist. Beides kann er demnach von Rembrandt in seiner Lehrzeit nicht gelernt haben. Sandrart, welcher sowohl Rembrandt's als Dou's Malweise genau kannte und Dou in seinem Atelier aufgesucht hatte, sagt Folgendes: „G. Dou von Leyden wurde zwar von Rembrandt in unserem Kunstgarten gesäet, aber es wurde eine ganz andere Blume, als der Gärtner sich eingebildet; ich will sagen, er habe eine ganz andere, und zuvor nie malen gesehene Manier angenommen, indem er vermittelst seines grossen Fleisses und demselben zugesellter verwunderlichen Geduld alles, was sonst in ein lebensgrosses Bild an Zeichnung, Colorit, hohem Licht, Schatten und Glanz gehörig, ganz verwunderlich und vollkommen in sehr kleine und fingerslange Bildlein mit Oelfarben gemalt, so wunderbar, lebhaft, stark, gewaltig, mit guter Erhebung (Plastik) und Harmonie, dass niemals vor ihm einer dergleichen kleine Stücke verfertiget."

Sandrart spricht also klar und deutlich aus, dass Dou in ganz anderer Weise gemalt habe als Rembrandt und dass diese seine Kunst und Malweise auf Rembrandt's Einfluss nicht zurückzuführen sei. —

Erst Houbraken, welcher bereits Jugendbilder Ferdinand Bol's für solche von Rembrandt hält, ruft durch seine Angaben über diese beiden Maler („viele staunten, dass aus der Schule Rembrandt's ein so edles Reis entsprossen; diese wissen aber nicht, dass Rembrandt selbst in seiner ersten Zeit höchst ausführlich malte") den Irrthum hervor, als ob Dou dem Rembrandt als seinem Vorbilde gefolgt wäre. — Sandrart aber, der gerade die Bilder Rembrandt's aus den 30er Jahren des XVII. Jahrhunderts — (also aus der ersten

Zeit seines künstlerischen Auftretens in Amsterdam) genau kannte, versichert, dass Dou sich eine eigene und von Rembrandt verschiedene Malweise herausgebildet habe. Wir müssen demnach also unsere, durch Houbraken's Angaben irre geleitete Vorstellung über Rembrandt's Arbeiten aus seiner „ersten Zeit" nach Sandrart berichtigen. Die kleinen fein ausgeführten Philosophen-Bildchen u. a. m., welche als Vorbilder Dou's gelten, werden also schon aus diesem Grunde als Werke Rembrandt's nicht länger angesehen werden können.

Auch Flinck soll den Meister Rembrandt in allen Stücken nachgeahmt, besonders aber die Stoffe zu seinen biblischen Historienbildern nach dessen Vorgange gewählt haben. Dem entgegen spricht freilich z. B. die Datirung des „Segen Isaak's", eines Bildes, das mit der Jahreszahl 1638 bezeichnet ist, während „Rembrandt" den „Segen Jacob's" erst im Jahre 1656 gemalt haben soll. Von diesem Bilde müsste Flinck also in seinem Geiste eine Vorahnung gehabt haben, da hier ein Anschluss in der Composition thatsächlich vorliegen dürfte und die Bilder jedenfalls in irgend einer causalen Beziehung zu einander stehen.

Aehnlich verhält es sich mit den Malereien Eeckhout's und A. de Gelder's. Kurz, es ist ein Chaos von Irrthümern vorhanden, das demjenigen auffällt, welcher in jener vermeintlichen Kunstentwickelung die Gesetze des menschlichen Denkvermögens und eine psychologische Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit aufzufinden trachtet.

Diese Verhältnisse können hier indessen nur eben gestreift werden, da der Raum dieses Buches der Rembrandt-Frage im engeren Sinne gewidmet sein musste.

Dass die Verwirrung und Verkehrung der holländischen Kunstgeschichte zum grossen Theil durch die zahllosen Fälschungen, welche bis in unser Jahrhundert hinein fort-

gesetzt wurden, angerichtet worden ist, muss als erwiesen betrachtet werden.

Dennoch muss man betreffs der Fälschungen der Kunsthändler einsichtig sein. Was sollten sie thun? Etwa ein schönes Bild, das nach dem herrschend gewordenen Rembrandt-Begriff zweifellos von „Rembrandt" gemalt sein musste, desshalb, weil der fast unbekannte Name F. Bol darauf stand, für einen Lumpenpreis verkaufen und von reichen Ignoranten wegen des „unbekannten Namens" über die Achsel ansehen lassen, während sie selbst als Kenner davon entzückt waren? Konnte dieser Name aber nicht ein verstümmelter Rest vom Namen „Rembrandt" sein? Wenn nicht, so war er fälschlich auf das Bild gekommen. Man probirte. Natürlich! Unter den Händen merkte man's, wie derselbe verschwand, mit Hilfe des geistvollen Putzwassers. Sollte man einen verstümmelten Namen stehen lassen? — nur wenige Buchstaben fehlten daran. — „Wie sich alles zum Ganzen webt!" Und da ist der Name Rembrandt auch schon fertig. So ist es auch Museumsdirectoren von ehemals und sicher den allermeisten Restauratoren und „Kennern" aller Art gegangen. — Sollten sie den Namen stehen lassen, der ihnen nur Schaden, Misserfolg, dem ganzen Geschäfte und der Wissenschaft nur Verwirrung brachte? — Dazu ist das Leben, wenigstens das der Kunsthändler, zu sorgenvoll und ernst. Die Kinderklapper naiver Ehrlichkeit war für sie in der Praxis nicht anwendbar, sie mussten der Mode, dem herrschenden Rembrandt-Begriff, der Nachfrage mit dem Angebot entgegenkommen; sonst verstimmten sie alle Interessentenkreise. Der Einzelne konnte gegen den allgemeinen Strom nicht ankämpfen; er musste neben den Bildern anderer begehrter Meister auch „Rembrandt's" liefern können, sonst war sein Kunsthandel nicht viel werth.

Wie im vorigen Jahrhundert solche Bilder, die nicht einem der bekannten und beliebten Autorbegriffe zugerechnet waren, bezahlt wurden, ersieht man aus zwei Auctionskatalogen, nach welchen je ein Bild Hobbema's zur Versteigerung gelangte. Die naiven Verkäufer der Versteigerung de Jeude zu Gravenhaag hatten im Jahre 1735 eine Landschaft thatsächlich unter dem echten Namen Hobbema's zum Verkauf gebracht und erhielten dafür — 40 Gld., während ein Conrad Roepel 300 Gld. einbrachte. Bei der Versteigerung des Nachlasses des Malers Philip van Dyck zu Gravenhaag im Jahre 1753 brachte ein Hobbema gar nur 12 Gld. ein. Diese Thatsachen waren den Kunsthändlern wohl bekannt. Darum musste dieser Name aus dem Kunsthandel verschwinden. Als darnach dieser Meister aber ungemein im Preise stieg, „malte, wie Herr A. von Wurzbach[1]) ausführt, ein oder der andere Speculant Hobbema's Namen wieder auf verschiedene echte und nicht echte Bilder und ein ihm wahrscheinlich dünkendes Datum dazu. Da aber Hobbema nach den ursprünglichen Annahmen im Jahre 1611 geboren war und im Jahre 1670 oder — nach einer späteren Annahme — 1696 starb, so konnte er wohl 1649 und 1650 vorzügliche Bilder gemalt haben. Andererseits erklärt es sich sehr gut, dass mit der früheren Annahme seines 1670 erfolgten Todes auch kein später datirtes Bild mehr zu finden war; dagegen sind Signaturen mit den Jahren 1664, 1665, 1667 und 1670 nicht selten" etc. etc. — Thatsächlich ist Hobbema 1638 geboren und 1709 gestorben. Nach den genannten Datirungen müsste er also in den letzten 39 Jahren kein Bild mehr gemalt haben; jedoch habe Smith noch auf einem Bilde das Datum 1689 aufgefunden. — „In welch bedenklichem Lichte", führt

[1]) Aufsatz über Hobbema in Dohme's „Kunst und Künstler".

Herr von Wurzbach weiter aus, „nach diesen Auseinandersetzungen auch die ganze Lehre von den monogrammirten und datirten Bildern alter Meister erscheinen mag, so wäre es doch eine der interessantesten Aufgaben der Kunstforschung, die Bezeichnungen der Bilder Hobbema's genau zu untersuchen."

Setzen wir nun den Fall, dass nach den, auf den Bildern Hobbema's vorgefundenen Datirungen ein Entwickelungsgang des Meisters zusammengestellt würde, so erschiene Hobbema darnach schon im Alter von 11 Jahren als ein bedeutender Künstler und würde vom 19. bis zum 23. Lebensjahre seine grössesten Meisterstücke gemalt haben.

Bei den Datirungen der auf Rembrandt's Namen gefälschten Bilder bewegte man sich insofern auf sichererem Boden, als man durch Sandrart wusste, dass Rembrandt in den 30er Jahren in Amsterdam gelebt und gearbeitet hatte,[1]) während man durch Houbraken erfahren hatte, dass G. Dou im Jahre 1628 zu dem „damals allberühmten Rembrandt" in die Lehre ging; ferner lagen die auf Rembrandt's Namen von Zeitgenossen gefälschten Radirungen vor, nach deren Datirungen man sich hauptsächlich richtete. Die Missgriffe waren also nicht ganz so gross, welche bei dem Aufsetzen willkürlich gewählter Daten auf die betreffenden Oelgemälde vorkamen.

Wie ausgeführt, handelten die Kunsthändler unter dem Zwange der in der Zeit sich bildenden gattungsmässigen Autorbegriffe und der an dieselben geknüpften Lebensinteressen ihrer Person und Familie.

---

[1]) Aus der Biographie Sandrart's, welche der „Teutschen Akademie" beigefügt ist, geht hervor, dass Sandrart nach 1635 mehrere Jahre in Amsterdam gelebt hatte.

Für den Gelehrten freilich, für den Kunsthistoriker, den Museumsdirector, für den die Wahrheit, d. i. die der Wirklichkeit entsprechende Erkenntniss, Alles hätte sein sollen, giebt es bei Fälschungen keine Entschuldigung.

Die älteren aber hatten sich in die althergebrachten Autorbegriffe eingelebt und die jüngeren lernten von den alten. Von den Kunsthändlern aber kann man nicht mehr verlangen als von den Kunstgelehrten; sie waren ganz und gar nicht im Stande, sich dem Irrthum geistig oder materiell zu entziehen.

Für den Irrthum verantwortlich zu machen wäre indessen gerechtermaassen Niemand als diejenigen holländischen Kunsthändler des XVII. Jahrhunderts, welche durch die Fälschungen der Radirungen Bol's und anderer Künstler der Nachfrage nach „Rembrandt'schen Radirungen" entgegenkamen und diese günstige Conjunctur benutzten, um sich wider besseres Wissen einen Gewinn anzueignen. Aber auch sie handelten unter dem Impulse des Augenblickes und hatten keine Ahnung davon, welche Verwirrung sie anrichteten und in welch einem trüben Lichte durch die Consequenzen ihrer Handlungsweise die grosse Zeit Hollands den Späterlebenden erscheinen würde.

Die durchschneidende Erkenntniss und Klarstellung konnte nur erst in unserer Zeit, nur bei unseren klar präcisirten Begriffen und bei der Fülle des uns zugänglichen empirischen Materials erfolgen und war Sache der Wissenschaft.

Ich habe den Kampf der Tradition mit der neuen Erkenntniss in mir selbst ausgefochten; meine Beweise, gestützt auf die absolut feststehenden Principien der menschlichen Geistesentwickelung und belegt durch eine beträchtliche und jedenfalls ausreichende Anzahl aufgefundener echter Be-

zeichnungen geben keinem Zweifel mehr Raum und haben nunmehr den Platz geräumt für einen befriedigenden Neubau der holländischen Kunstgeschichte.

Durch die vorliegende Beweisführung wird auch Niemandem ein Schaden zugefügt, ganz im Gegentheil, denn die Werke, welche bisher gemäss der geschichtlichen Entwickelung dieses Namens dem Rembrandt zugeschrieben werden mussten, gehen jetzt auf einen noch erlauchteren Künstlerbegriff über und erhalten durch eine neue organische Gruppirung, die ich zum Theil bereits angedeutet habe, und durch die Klarstellung ihres wahren Verhältnisses zur holländischen Cultur, als deren organische Blüthe sie nunmehr erscheinen, eine grössere Bedeutung, als sie je früher besessen haben.

Die Klarheit, welche nun in die holländische Kunst- und Culturgeschichte gebracht wird, erhöht nothwendig das Interesse an den ihr zugehörigen Kunstwerken.

Die wirklich von Rembrandt gemalten und etwa noch vorhandenen Bilder aber behalten kunsthistorisch auch ihren Werth. —

Nach den Werken, welche Rembrandt zugeschrieben wurden, hatte man nicht Unrecht, denselben für den Lehrer und Inspirator aller gleichzeitigen und folgenden Maler Hollands zu halten. Wenn wir nunmehr auch nicht gerade ein directes Schülerverhältniss aller dieser Künstler zu ihrem grossen Zeitgenossen F. Bol annehmen, so ist es doch sicher, dass bei dem innigen Zusammenhange der Kunstgenossen zu Amsterdam — welche gegenseitig ihre Malweise studirten — die meisten von ihm beeinflusst worden sind. Jedenfalls hat auch Eeckhout sich z. B. an Bol's „Traum Jacob's" bei seiner in der Casseler Galerie befindlichen Composition angelehnt, wiewohl er den Geist des herrlichen Bol'schen Bildes ent-

weder nicht vóll begriffen hat oder nicht gänzlich wiedergeben wollte, aus Scheu, den geistigen Inhalt des Bildes für sein Eigenthum auszugeben und — nichts Neues zu bringen.[1])

Nur von einem Maler, dem tüchtigen Portraitisten G. Kneller, der besonders in England längere Zeit gelebt und viele treffliche Portraits gemalt hat, findet sich bei Houbraken die Nachricht, dass er — von Rembrandt's verbreitetem Rufe angelockt, wie man annehmen muss — zu Rembrandt in die Lehre gegangen sei, dass er aber von diesem fort und zu Bol sich begeben habe. Der Einfluss Bol's auf Kneller's Malweise ist unverkennbar. Wenn aber Kneller den F. Bol als Lehrer dem Rembrandt vorzog, so werden es auch andere tüchtige Künstler, besonders in der späteren Zeit, gethan haben, als Rembrandt's Ansehen in Amsterdam mit seinem Fleisse und seinen Leistungen zurückgegangen und er Angestellter in der Kunsthandlung seines Sohnes geworden war und so gut wie nichts mehr malte, während Bol durch seinen „Pyrrhus und Fabritius" das Interesse und die Bewunderung aller Kunstfreunde erregt hatte. Die Nachricht über Kneller's Schülerverhältniss zu Bol dürfte eine der wenigen wahren Nachrichten sein, welche durch den Nebel des Rembrandt-Irrthums über einen „Rembrandt-Schüler" zu Houbraken's Ohr gedrungen sind. — Erreicht hat Niemand seiner Mit- und Nachstrebenden den grossen holländischen Künstler, wie denn Jeder nur soviel leisten kann, als er eigenes Genie besitzt. Das Verhältniss jener

[1]) Eine Federzeichnung Eeckhout's, augenscheinlich ein Entwurf zu dem eben genannten Bilde in Cassel, befindet sich im Berliner Cabinet und geht daselbst, ebenso wie in der neuerdings erscheinenden Folge in Lichtdruck nachgebildeter Zeichnungen „Rembrandt's" unter Rembrandt's Namen.

Künstler zu einander war derart, dass sie in friedlichem Wettstreite ein jeder Gelegenheit hatten, ihre Begabung zu entfalten und von den Mitbürgern Lob und pecuniäre Anerkennung zu erlangen, ohne Neid und Missgunst gegen einander. Sie besuchten einander in ihren Ateliers und kannten gegenseitig genau die Malweise, der eine diejenige des anderen. Auch existiren Portraits einiger dieser Kunstgenossen, welche wahrscheinlich aus gegenseitiger Freundschaft gemalt worden sind. Auch mit den Dichtern, Vondel und den anderen, waren sie verbrüdert und in freundschaftlichem Verkehr, wie die Verse beweisen, welche Vondel nicht nur auf hervorragende Bilder gedichtet hat, sondern auch den Malern persönlich oder Verwandten derselben bei Gelegenheit von Familienfesten widmete.

Aus dem fast allgemeinen Anschluss, welchen die Maler Amsterdams an die Werke des grossen F. Bol nahmen — gleichviel, ob sie seine Schüler waren oder nicht — geht hervor, dass nicht nur das Publikum diese Werke hochgeschätzt hat, sondern dass auch die Maler sie für mustergiltig gehalten haben. Der Zeitgeschmack war also in den siebziger Jahren des XVII. Jahrhunderts noch keineswegs verdorben, sondern F. Bol ist bis zu seinem Tode der hochgeschätzte Meister geblieben. —

Durch den Rembrandt-Irrthum aber ist dieses klare Bild der Lebensverhältnisse jener Zeit bis zur Unkenntlichkeit verzerrt worden. Denn nachdem am Ende des vorigen Jahrhunderts der Rembrandt-Begriff perfect geworden war, begann man in diesem Jahrhundert denselben als eine der Wirklichkeit entsprechende Thatsache zu dogmatisiren und zu beweisen. Seit Josi und besonders Kolloff war man, wie bereits dargestellt, zu diesem Zwecke bemüht, eine Ehrenrettung Rembrandt's zu bewerkstelligen. Man hat damit

das an sich Unmögliche und in sich selbst Hinfällige scheinbar möglich gemacht und zu einer als erwiesen scheinenden Thatsache gestempelt. Dies liess sich jedoch nicht anders bewerkstelligen, als indem man den Zeitgenossen Rembrandt's Ehre und Ansehen schmälerte. Die Bosheit, der Unverstand und der Neid auf seine Erfolge, so meinte man, habe die Dichter und Schriftsteller Amsterdam's dazu getrieben, den Werth seiner Kunstwerke in den Augen des Publicums herabzusetzen, und sie hätten in der That erreicht, dass sich dasselbe von Rembrandt abgewendet habe. Hierdurch sei er arm und trotz seines grossen Fleisses bankerott geworden. Seine Bilder seien unverkauft geblieben, er habe trotz übermenschlichen Fleisses sich wirthschaftlich nicht halten können und es habe sich kein Freund gefunden, der ihm — was doch leicht gewesen wäre — geholfen hätte. Die Holländer müssten sich ihrer Vorfahren wegen schämen, welche den grössesten künstlerischen Genius ihres Volkes so elend verkommen liessen. — Und in dieser tiefen Erkenntniss moralisch entrüstet bringen nunmehr auch die holländischen Historiker ihre einstigen Dichter, Richter und andere ehrliche Männer in falsches Licht und wälzen einen Strom von Schmach über sie, dass sie das unbedingt und für alle Zeiten Herrliche nicht hätten zu schätzen wissen und schätzen wollen, dass sie den Götzen Rembrandt missachteten. Wer ist Rembrandt, dass noch sein Schatten ehrliche Männer um ihren guten Ruf bringt? Das personificirte Vorurtheil, ein dogmatisirter Irrthum, eine verknöcherte Tradition, wie nur je eine in der Welt gewesen, — eine Lüge, durch die eine grosse Zeit eines tüchtigen deutschen Volksstammes in ihrer ethischen und intellectuellen Kraft unserem Auge verschattet und verdunkelt wird.

Die herrschende Ansicht von Rembrandt ist einer der besten Beweise dafür, dass sich das allgemeine Denken der Menschen in Gattungsbegriffen vollzieht, wie dies auch bezüglich des Collectivnamens „Homer“ nachgewiesen ist. Denn aus dem Bedürfniss und nach den Gesetzen des Volksgeistes wurde in beiden Fällen der generelle Collectivbegriff einer ganzen Schule und Epoche unter einen Autorbegriff gebracht.

Aber das Denken der Menschen strebt glücklicherweise auch nach der Wahrheit und sucht den Irrthum zu überwältigen. Diese Grundschwingung unserer Denkorgane, das Grundprincip der Welt, dass sich Thatsächlichkeit und Wahrheit, objectives Sein und subjectives Erfassen zu decken, zu vereinbaren, in Harmonie zu setzen streben, kommt doch endlich zur Geltung, geschehe das gleich auf eine wunderbare Weise. Denn wunderbar ist es, wie der grosse Meister seine Werke alle unverlöschlich kennzeichnete, sodass die Belege seiner Autorschaft noch jetzt mit Hilfe der Photographie in objectiver Wahrhaftigkeit allen vor Augen geführt werden können. In ihm war das Autorbewusstsein in grosser Stärke ausgebildet und er gab den Kindern seines Geistes, seiner Phantasie und seines tiefen menschlichen Gefühls, den Werken, welche er mit so viel Liebe und Fleiss vollendete, auch den Stempel seiner Autorschaft mit auf den unsicheren Weg in die Welt.

Und aus all' dem Nebel der Verdunkelungen und Fälschungen bricht doch endlich die ethische Wahrheit siegreich hervor, dass der niedrige Charakter nichts wahrhaft Grosses zu leisten im Stande ist, und dass alle blosse Kunstfertigkeit und die „klingende Schelle“ der Affectation nicht für die Dauer anziehen. Nur das vom lebendigen Geist erfüllte Kunstwerk ist dauerhaft, — das natürliche, organische Product eines dem Kunstwerke gleichartigen

Geistes, dessen immanente Kräfte dasselbe gestaltet haben. Und das wahrhaft Grosse, Harmonische, Erhabene und sittlich Hohe, das als Kunstwerk mit milder Gewalt den Menschengeist ergreift, erschüttert und zu reinem Gefühl erhebt, kann nur das Werk einer reinen, grossen und liebevollen Seele sein. —

Nachdem den vermeintlichen Verdiensten Rembrandt's im Jahre 1852 zu Amsterdam ein Standbild errichtet und seine erträumte Charakterstärke und Seelengrösse in der neuesten Zeit auf Grund der ihm zugeschriebenen Werke Bol's in das hellste Licht gesetzt und alle Kunstfreunde von der Vortrefflichkeit Rembrandt's und von dem Unrecht überzeugt waren, das sowohl von seinen Zeitgenossen als auch von seinen Biographen an ihm verübt worden sei, wurden jene neuen, auf Rembrandt's Leben bezüglichen gravirenden Acten aufgefunden und seit dem Jahre 1883 nach und nach veröffentlicht. Den Herren Herausgebern dieser Acten sind wegen dieser Veröffentlichungen, zu denen sie als Historiker doch verpflichtet waren, von verschiedenen Seiten Vorwürfe gemacht worden. Sie haben sich jedoch mit diesen Veröffentlichungen nicht nur um die Erkenntniss der Wahrheit, welche zu fördern wir alle verbunden sind, ein Verdienst erworben, sondern sich auch ihre Vaterstadt und ihr Volk zu Danke verpflichtet. Auf Grund dieser Acten war es mir möglich Schritt für Schritt meine Beweise zu führen und allen verständlich das kritische Gebäude im Einzelnen auszubauen.

Statt des bisherigen in sich selbst widerspruchsvollen und unzureichend begründeten Autorbegriffes „Rembrandt" — denn um den Begriff handelte es sich ja und nicht um den Menschen, der jedem Lob und Tadel weit entrückt ist, — übergebe ich hiermit der gebildeten Welt und speciell

auch dem holländischen Volke als den wahren Meister jener vielbewunderten Werke das reine Bild eines wahrhaft bedeutenden Mannes, eines Vollmenschen, wie sich eines solchen nur wenige Völker rühmen können, — der nicht nur einer der grössesten Künstler aller Zeiten, sondern auch ein Patriot und vortrefflicher Bürger Amsterdam's gewesen ist, — zu dem seine Zeit- und Volksgenossen nicht im Gegensatze standen, sondern mit dem sie in gemeinsamen patriotischen und künstlerischen Bestrebungen sich vereinigt fühlten, — einen Künsler, der den Gedanken und Gefühlen seines Volkes, die auch ihn bewegten, einen höchsten künstlerischen Ausdruck verlieh und sie der Nachwelt zur Bewunderung und Nacheiferung verewigte, Denkmäler einer grossen Geistesblüthe seiner Zeit und seines Volkes. —

Künstlerisch ist Rembrandt mit manchen in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts thätigen Malern vergleichbar, die damals hoch gerühmt und mit Preisen gekrönt wurden, jetzt aber von neueren Künstlern nicht nur erreicht, sondern längst überflügelt und in den Schatten gestellt worden sind. Rembrandt wäre es ebenso ergangen, wenn nicht die grosse Anzahl fremder Radirungen auf seinen Namen gefälscht worden wäre. —

Die Illusion von Rembrandt musste fallen. Und was liegt daran, eine, wenn auch lieb gewordene, so doch falsche und trügerische Tradition, einen zwar klangvollen, aber doch leeren Namen der Wahrheit zu opfern? Es galt die Ehrenrettung eines ganzes Zeitalters und Volkes. Der durch dieselbe gewonnene intellectuelle und moralische Vortheil ist sehr billig erkauft mit dem Aufgeben einer

Illusion, welche nur eine einzige Persönlichkeit betraf, deren geträumte Grösse eben jenes vortreffliche Zeitalter Hollands auch ethisch klein und nichtig erscheinen liess.

Der Zweck der Geschichtsschreibung, auch wenn sie die Kunst betrifft, ist, Wahrheit über die Triebkräfte des menschlichen Geistes zu verbreiten, — zu zeigen, was vergangene Völker und Zeiten geleistet haben und was sie überhaupt leisten konnten, — zugleich aber, die Menschen einer vergangenen grossen Zeit als Beispiele hinzustellen dafür, was wir selbst erstreben sollen, und an jenen zu entwickeln, welche Geistes- und Charaktereigenschaften uns beleben, erhalten, in der Entwickelung fördern und somit unserm Vervollkommnungswillen Genüge leisten können, — andererseits aber, aufzudecken, durch welche Leidenschaften oder Schwächen Einzelmenschen und ganze Völker von ihrer Höhe herabsinken und untergehen.

Die moderne Cultur dürfte durch die Naturerkenntniss und zunehmende Objectivität überhaupt, aber nicht zum wenigsten durch die in Folge einer exacten Geschichtsforschung gewonnene Kenntniss vom Geistesleben der Menschen und Völker die Mittel erlangt haben, um durch eine diesen Erkenntnissen entsprechende Schulung der jüngeren Generation gegen etwa beginnende Schlaffheit und Genusssucht, Grössenwahn und Charakterschwäche anzukämpfen, damit nicht der geistige Inhalt der bestehenden Culturen sich zu früh auslebe und eine Zeit hereinbreche des Phrasenthums und der beschaulichen Nichtsthuerei.

Man darf darum wohl glauben und hoffen, dass bei unserer tiefen Kenntniss des menschlichen Geistes und der Gesetze des Volkslebens eine stabilere Culturhöhe der Völker möglich sein werde als in früheren Zeiten. —

Was das herbe Verfahren gegen Rembrandt betrifft, so war dasselbe leider nöthig, da er seiner Lebensführung und seinem Charakter nach nicht in den Kreis der erlauchten und eines hohen Nachruhmes würdigen Geister aller Völker gehört und darum als unmöglicher Autor der grössesten Meisterwerke der holländischen Kunst nachgewiesen werden musste.

Wäre er, ein an sich schwacher und ziemlich unbedeutender Mensch, nicht durch den an seinen Namen geknüpften Irrthum zu einem Heros und Geistesriesen hinaufgeschraubt worden, so hätten die besonders durch die letzten Acten von ihm geschilderten Charakterzüge (die z. B. bei dem Verkaufe des Grabes seiner Frau hervortreten) vielleicht zu einer kurzen Betrachtung Veranlassung gegeben über den möglichen Grad des moralischen Verfalles eines Schwächlings. Denn Rembrandt ist ein Typus jener Klasse von Charakteren, die als Charaktere eigentlich kaum bezeichnet werden können. Wie ein schwankes Boot im Meere wurde er von dem Sturme umhergetrieben, den seine niederen Leidenschaften hervorriefen und den die Depressionen seiner eigenen negativen Eigenschaften unterhielten und bedingten. Er war ein Mann der Reclame durch sein ganzes Leben, er verspricht alles Mögliche und ihm Unmögliche und hält nichts oder doch nur elend wenig. —

Wenn wir aber, über die mangelhafte Künstlerschaft des wirklichen Rembrandt nicht aufgeklärt, aus seinem Leben den Schluss ziehen wollten, dass wir ohne eine gute Charakteranlage und -Ausbildung dasselbe erreichen können als mit derselben, warum geben wir uns denn Mühe unsern Charakter zu bilden und zersplittern auf diese Weise unsere Kräfte? Wenn der Schlechteste das Beste hervorzubringen vermag, der niedrige Charakter ethisch höchststehende Ge-

danken fortgesetzt nicht nur zu concipiren, sondern auch durch sein Leben hindurch zu vollendeten Kunstwerken zu formen im Stande ist, welche „unvergängliche Wirkung auf die sittliche Kraft auch noch späterer Geschlechter üben", wenn der Schwächling ewige Gestalten, Typen hoher und edler Menschlichkeit mit seinem Geiste zu erfassen und darzustellen vermag, warum streben wir da noch dem Guten nach? warum schwätzen wir da noch von einem kategorischen Imperativ und von einem stricten Pflichtbewusstsein als einer Nothwendigkeit eines gesunden, tüchtigen und leistungsfähigen Geistes?!

Aber aller Welt ist durch die leuchtenden Beispiele der letzten Jahrzehnte unserer Geschichte die grosse Bedeutung dessen zum vollen Bewusstsein gekommen, was man „Charakter" nennt: als eine constante Willensrichtung, deren ethischer Beschaffenheit alle übrigen dem Menschen innewohnenden Begabungen sich unterordnen und dienen. — Nur ein guter Mensch kann wahrhaft gross sein. —

Das aber ist die Befriedigung eines grossen und guten Geistes, dass er Werke schafft, die der schlechte Mann nicht hervorzubringen vermag. Es ist oft die einzige Befriedigung während eines sorgenvollen Lebens, bedeutet die Spannkraft, die Hoffnung und Lebenslust, und wird neben der Freude an der That als Aufgabe empfunden, als die Pflicht, ein empfangenes Pfund nützlich anzuwenden.

Moral und Intelligenz sind nicht unnütze Dinge in der Welt; ohne sie giebt es keinen Künstler des höheren Stil's. Ein solcher muss ein Ideal haben und kann nur eine in sich selbst harmonisch vernünftige und innerhalb der menschlichen Geistesentwickelung hochgesteigerte geistige Einheit sein.

Wenn aber der schlechte Mensch gerade das Beste sollte hervorbringen können, so müsste man an der Weltvernunft, an der wirkenden Kraft der Ideale, an dem Vorhandensein der ewig wirkenden Weltideen, welche den Geist der Menschen zu immer neuem Vorschritt drängen, — verzweifeln. An der idealen Weltauffassung müsste man irre werden durch Rembrandt und man käme dahin, mit dem Dichter des Oedipus auszurufen: „Wenn ein solcher Wandel Preis und Ehre schafft, — was opf're ich den Göttern?!“

Es galt mir auch, die grosse Zeit des stammverwandten niederdeutschen Volksstammes und jene einsichtigen, guten und tapferen Männer, welche für alle Zeiten als Muster menschlicher Nächstenliebe und als Beispiele nationaler Opferfreudigkeit und persönlicher Standhaftigkeit und Ausdauer angesehen werden müssen, eben aus diesem Grunde vor Verkennung, Missachtung und Verunglimpfung zu bewahren. Denn es ist für die nachgeborenen Geschlechter nicht vortheilhaft, auf jenes Zeitalter eines an Zahl geringen Volkes, das gerade durch die ausgezeichneten Charaktereigenschaften fast eines jeden seiner Bürger so gross war, missverständlich herabzusehen und dadurch ein Vorbild der Mannhaftigkeit und des ernsten, zweckbewussten Willens für die eigene Geistesentwickelung zu verlieren.

Erläuterungen zu den folgenden fünf Tafeln.

Die Bezeichnungen, welche auf den nachstehenden fünf Tafeln zur Ansicht gebracht werden, sind von Original-Photographien entnommen, deren Benutzung zum Zwecke photographischer Wiedergabe mir seitens der betreffenden Kunst- und Verlagsanstalten, soweit ich dieselben kannte, gestattet worden ist.

Und zwar sind nach Photographien der „Photographischen Gesellschaft“ zu Berlin hergestellt Nr. 3, 3a, 6, 10, 11, 12, 12a, 12b, 19, 19a, 19b.

Nach Photographien von Franz Hanfstaengl's Kunstverlag, A.-G. in München, Nr. 1, 2, 2a, 2b, 4, 8, 16a.

Nach Photographien von A. Braun und Comp. in Dornach i. E. und Paris Nr. 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 21a und die beiden neben Nr. 9 befindlichen Bildchen, von denen das linke ein ganzes, das rechte nur einen Ausschnitt eines Gemäldes wiedergiebt.

Ausserdem ist Nr. 5 nach einer in der Grossherzoglichen Galerie zu Schwerin erhältlichen Photographie, Nr. 7 nach einer schwedischen, Nr. 9 nach einer italienischen Photographie, Nr. 18 nach eigener Originalaufnahme hergestellt. —

Die Aufnahme und photographische Verstärkung der einzelnen Blättchen, welche die Bezeichnungen enthalten, hat der Verfasser selbst, die Reproduction derselben in Photogravüre Herr H. Riffarth in Berlin W, Bendler-Str. 13 besorgt.

Welche Mühe es verursacht, genügend deutliche Bezeichnungen auch von denjenigen Stellen der Originalphotographien zu erlangen, welche eben nur nebensächlich, ungewollt, gleichsam zufällig und darum oft undeutlich auf den Originalphotographien zur Erscheinung gekommen sind, weiss der Kundige wohl. —

Der Grund, warum ich die vorliegenden Bezeichnungen, welche aus einer Zahl von circa 1000 von mir aufgefundenen ausgewählt worden sind, auf rein photographischem Wege und ohne Retouche wiedergebe, ist ersichtlich. Jedes subjective Element wird bei diesen unretouchirten Bezeichnungen ausgeschlossen, und ich stelle meine in je einem retouchirten besonderen Blättchen beigefügte Auffassung der betreffenden Bezeichnungen auch gleichzeitig unter eine Controlle. Die retouchirten Blättchen sind durch je ein vor die betreffende Nummer gesetztes R (Retouche) gekennzeichnet. —

Eine allgemeine Charakterisirung der Wirkung des von mir bei der Herstellung der den vorliegenden Reproductionen zu Grunde liegenden Photographien angewandten photographischen Verstärkungsverfahrens habe ich auf Seite 32 in der Anmerkung gegeben.

Eine sehr bedeutende Verstärkung hat sich nur da mit Glück für die Veröffentlichung anwenden lassen, wo die Tondifferenzen innerhalb der einzelnen Bezeichnung selbst nicht zu gross waren, wie z. B. bei Nr. 20, Nr. 12 etc., während im anderen Falle die Contraste auch innerhalb der Bezeichnungen selbst erhöht worden wären und diese darum zerrissen erscheinen würden. Der Werth der Verstärkungsmethode liegt zum Theil auch darin, dass man Dinge auffindet und, von subjectiven Muthmaassungen und Störungen dabei unbeeinflusst, ihrer Form nach genau feststellen kann,

die man vorher nicht bemerkt, beachtet oder richtig erkannt hat, — während man sie nachher auch ohne jene Hilfe deutlich sieht.

Sonach darf ich wohl hoffen, dass die vorliegenden Reproductionen den Lesern willkommen sind, dass sie den Zweck einer in ihnen vorhandenen unzweifelhaften Demonstration erfüllen werden und der Wissenschaft denjenigen Nutzen bringen, der die grosse Mühe lohnt, welche sie verursacht haben. —

Die Arten dieser latenten Bezeichnungen Ferdinand Bol's, welche auf den Tafeln enthalten sind, findet man auf Seite 220—223 näher beschrieben. Sie sind:

I. an sich selbst schwarzbraun, aber — durch Lasurschichten — verdeckt;

II. an sich selbst latent:
   a. eingekratzt (mit dem gespitzten Pinselstiel oder dergleichen),
   b. eingestrichen (mit einem Pinsel),
   c. aufgeschrieben (und zwar mit dem Pinsel in verhältnissmässig dunklerer oder hellerer Farbe).

III. Sie enthalten je eine Combination der 4 Arten, z. B. eine Bezeichnung ist eingekratzt (IIa) und die Rinne dunkel ausgefüllt (I), aber das Ganze verdeckt, latent. Vergl. hierzu die kleine dunkle Namensbezeichnung bei Nr. 20.

Der Beschreibung jeder Bezeichnung folgt eine derartige Angabe ihrer Art nach den obigen Zahlen.

Vergleichende Beschreibung der Bezeichnungen.

Tafel I.

Nr. 1. Eine kleine, leicht erkennbare Namensinschrift F. Bol's innerhalb eines grossen, monogrammartigen *B*, welchem *ol* folgen.

Der erstere Name ist dunkel (Art I), der zweite in verhältnissmässig hellerem Ton, mit der Farbe der Grundirung aufgeschrieben. Die Schriftzüge des letzteren bilden so kleine Wälle, an denen die Lasuren sich gestaut haben. Auch diese grosse Bezeichnung tritt im Wesentlichen dunkel hervor; *o* und *l* sind wohl zum Theil durch Einkratzung mit einem gespitzten Pinselstiel markirt.

Ueber dem grossen *B* steht ein *F*, das ich in der retouchirten Abbildung nicht hervorgehoben habe, das aber auf der unretouchirten linken Abbildung zur Hälfte andeutungsweise sichtbar wird. Dieses Blättchen, welches etwas breiter ist als das rechts davon befindliche, wird an der Stelle, bis zu welcher die retouchirte Abbildung reicht, durch einen schwarzen Strich bezeichnet. Das monogrammartige *B*, sowie die ganze Stelle des Bildes ist durch die mehrfache photographische Verstärkung in den Lichtern sehr hell wiedergegeben. —

Vergl. von anderen Bezeichnungen hinsichtlich der Gestaltung R 4 auf derselben Tafel I, auch 3a ebendaselbst, — ferner Nr. 4 und Nr. 14, — wegen der Art der Einschreibung Nr. 9 und von Nr. 20 das Monogramm.

Lage der Bezeichnung: Auf der linken Seite des Bildes, aus der Abbildung ersichtlich.

Art der Bezeichnung: I in IIc.

S. pag. 30 des vorliegenden Werkes.

Nr. 2. Das hier zur Anschauung gebrachte grosse Monogramm ist im Text näher besprochen. Man wolle die untere *B*-Schlinge auf der linken Photographie verfolgen, so wie dieselbe auf der Retouche angegeben ist. — Besonders sei bei diesem Monogramm noch auf den unteren *l*-Strich aufmerksam gemacht und das Monogramm seiner Gestalt nach mit dem unter Nr. 10—11 auf der linken Seite des betreffenden Blättchens wiedergegebenen Monogramm verglichen, welches in allen Theilen dem in Rede stehenden ähnlich, in manchen gleich ist. Wegen des unteren *l*-Striches vergleiche man ferner mit Nr. 19b, dessen Retouche auf der ersten Tafel gebracht ist, — betreffs der Gestalt des ganzen *l* mit Nr. 13; ferner vergleiche man mit Nr. 9 (Retouche davon auf Tafel II) und Nr. 6 betreffs der wesentlichen Gestalt des Monogramms, — endlich von Nr. 12b (Tafel IV unten rechts) die Gestalt des dort befindlichen grossen Monogramms; auch von Nr. 20 ist das grosse Monogramm in Betrachtung zu ziehen.

Nr. 2b giebt dieselbe Bezeichnung in nur ganz geringer photographischer Verstärkung nach einer unbeschnittenen Photographie wieder und bringt darum die linke untere Schleife des *B* zur Anschauung.

In dem Bauche des grossen *B* befindet sich auch eine vollständige Namensbezeichnung Bol's, deren *B* den linken schwarzen Strich des grossen Monogramms durchbricht.

Ebenso steht rechts neben dem zum Monogramm gehörigen *F* eine solche, von der das *B* besonders sichtbar

wird (von der Art IIb). Für die Retouche ist die Benennung 2a statt R 2, dem Texte entsprechend, beibehalten.

Lage: Linke untere Ecke des Bildes. Man vergleiche auch die beigegebene Photogravüre desselben von Fr. Hanfstaengl.

Art der Bezeichnungen: I, darin IIc dunkel und neben dem *F* IIb. S. pag. 26 und 31—32.

Nr. 3. Die Namens-Bezeichnung ist leicht zu entdecken, wenn man von dem *ol* ausgeht. Die auf der linken Seite des Blättchens sichtbar werdenden breiten Striche sind Endigungen eines grossen Monogramms von der Art wie Nr. 13. Die untere besonders ist mit dem seitlichen *l*-Strich des grossen Monogramms von Nr. 2 der Gestalt nach völlig identisch. —

Der in der vollen Namensbezeichnung durch das *B* geführte linke Grundstrich desselben, welcher oben in einen Haken ausläuft, möge mit Nr. 6, Nr. 16a und mit der grösseren der beiden unter Nr. 18 wiedergegebenen Bezeichnungen verglichen werden, welche dieselbe charakteristische Form haben. Man wolle sich dadurch beim Aufsuchen der Bezeichnung nicht beirren lassen, dass der Retouche eine etwas grössere Photographie zu Grunde liegt als der linken Abbildung.

Lage: Links von dem linken Flügel des Engels. Dieser Flügel wird auf der kleinen Abbildung zum Theil sichtbar. In der Höhe des Schulterbandes des Engels. Die Bezeichnung ist auch auf der als Titelblatt beigegebenen Photogravüre von A. Braun sichtbar.

Art: IIa. — S. pag. 33.

Nr. 3a giebt die obere rechte Ecke des betreffenden Bildes wieder. Es ist ein grosses monogrammartiges *B*, in welchem kleinere Bezeichnungen stehen. Die Anschauung ist indessen schwierig und muss an einer grossen Photographie der „Photogr. Gesellschaft“ vorgenommen werden.

Lage: Rechte obere Ecke des Bildes.

Art: IIc dunkel, verbunden mit IIa. — S. pag. 33.

Tafel II.

Nr. 4. Das grosse, monogrammartige *B*, welches heller eingeschrieben ist und an welchem sich die Lasuren gestaut haben, ist schon bei der Besprechung von Nr. 1 erwähnt und dort mit anderen Bezeichnungen in Vergleichung gezogen worden. Innerhalb der Bauchung des *B* ist auch der Name Bol's, aber nur in sehr schwacher Andeutung, zu bemerken. Der rechts davon in kleinerem Maassstabe aufgeschriebene Name Bol's steht unter einer Uebermalung von fremder Hand und ist durch die Photographie hervorgezogen worden. Auf Tafel IV unter Nr. 4a ist dieser Name in geringerer Verstärkung gebracht worden, wodurch die Uebermalung noch stärker in Geltung bleibt. Betreffs der Gestalt dieser Bezeichnung wolle man vergleichen Nr. 18 die kleinere dort wiedergegebene Bezeichnung und Nr. 10—11 (rechte Seite) den in dem grossen, monogrammartigen *B* befindlichen Namen. —

Ueber dem in Rede stehenden monogrammartigen *B* befindet sich ein demjenigen der Abbildung Nr. 2 entsprechendes *F*, welches indessen auf dem kleinen Blättchen nicht enthalten ist.

Lage: Auf der linken Seite des Bildes, an der Uebermalung kenntlich.

Art: IIc, daneben die ehemals officielle, jetzt verdeckte Bezeichnung des Namens, vielleicht auch I.

S. pag. 34.

Nr. 5. Bei dieser Bezeichnung steht das *B* im Verhältniss zum *o* und *l* etwas hoch. Das *F* steht dem *B* sehr nahe. Es ist in manchen Bezeichnungen in das *B* von links her hineingeschrieben worden.

Mehrere andere Bezeichnungen Bol's befinden sich ausserdem auf dem betreffenden Gemälde.

Lage: Auf der linken Seite des Bildes in der Höhe der Ohrmuschel des Dargestellten.

Art: IIa, verbunden mit IIc.

S. pag. 34.

Nr. 6 ein perspectivisch eingekratztes Monogramm.

Volle Bezeichnungen, jedoch schwerer erkennbar, treten auf dem betreffenden Bilde besonders links unterhalb dieses Monogramms hervor.

Lage: Der linke untere Fusspunkt des *B* befindet sich auf der neuen Photographie von Hanfstaengl ca. 6,8 cm vom linken Rande, 1,9 cm vom unteren.

Art: IIa.

S. pag. 35.

Nr. 7, welche nur den Dolch zur Anschauung bringen sollte, wird dem genauen Beobachter auch latente Bezeichnungen kenntlich machen, sowohl gerade unterhalb, als auch links neben der Hand. Das *l* der letzteren Bezeichnung steht noch auf der Hand selbst.

Art: IIc.

S. pag. 37.

Nr. 8. Eine mit der Farbe des Grundes aufgeschriebene Bezeichnung, bei welcher man besonders auf das *o* achten wolle, welches die Form einer 8 hat. Diese Art des *o* findet sich ziemlich häufig. Sie ist aus der flüchtigen Schreibweise dieser latenten Bezeichnungen zu erklären, bei der es besonders auf Geläufigkeit der Schrift ankam.

Nr. 8a giebt dieselbe Bezeichnung etwas kleiner und in geringerer photographischer Verstärkung, aber noch dunkler, wieder. — Die ganze Stelle ist hier viel dunkler gegeben, als sie auf der Originalphotographie ist.

Lage: Der untere Fusspunkt des *B* ist 17,4 cm von der oberen Stuhllehne nach unten, 3,2 cm von der betreffenden Stelle der Lehne nach links entfernt.

Art: IIc.

S. pag. 131 und 256.

Tafel III.

Nr. 9 (die Retouche dazu auf Tafel II unter der Signatur R 9, neben R 5) zeigt ein mit hellerer Farbe aufgeschriebenes, theilweise auch eingekratztes Monogramm, das deutlich hervortritt. Es steht in schräger Richtung nach rechts oben. Auf dasselbe wird zur Vergleichung mehrfach hingewiesen.

Lage: Links neben dem Hute des Dargestellten.
Art: IIc hell.
S. pag. 133.

Zwei Portraits neben Nr. 9.

Die beiden rechts und links von Nr. 9 befindlichen Bildchen bringen das linke ein in der Ermitage zu St. Petersburg befindliches Gemälde (Kat. Nr. 817) ganz, das rechte einen Ausschnitt aus einem Doppelbilde des Buckingham-Palace zu London nach Photographien von A. Braun und Comp. in Dornach und Paris zur Anschauung. S. pag. 134 bis 135. — Es dürfte scheinen, dass die auf den beiden Bildchen dargestellte Dame auf dem rechten derselben älter sei als auf dem linken, — dass es sich hier also um ein später gemaltes Bild handele. Diese Ansicht wird auch durch den Umstand bestärkt, dass die Horizontlinie des rechten Bildes tiefer liegt als diejenige des linken. Vergl. dazu die in Theil II, Cap. IV gemachten Angaben über die Lage der Horizontlinie in den Werken F. Bol's.

Nr. 10—11.

Nr. 10 giebt ein unverkennbares Stück des betreffenden Bildes wieder und bringt 3 Bezeichnungen zur Anschauung.

Einerseits, auf der rechten Seite, ein grosses, monogrammartiges *B* von architectonisch-strengen Formen und darin eine Namensbezeichnung Bol's, — andererseits, auf

der linken Seite des Blättchens, ein Monogramm mit dem darüber befindlichen *F*.

Nr. 11 giebt eine Vergrösserung und zugleich eine weitere photographische Verstärkung derselben Bezeichnungen als Nr. 10 und ist aus 2 Stücken zusammengesetzt, da die linke Seite sonst in zu grosse Dunkelheit versunken wäre.

Die Namensinschrift erscheint auf dem Original in sehr beträchtlicher Tiefe in die Deckfarbe eingekratzt und ist daselbst, bei dem von links auffallendem Lichte, sehr leicht erkennbar, so etwa, wie auf Nr. 11.

Jedoch ist es recht schwierig, diesen Namenszug genau nachzuziehen, da er thatsächlich mit vieler Feinheit herausgearbeitet und nicht bloss einfach eingekratzt ist. Entweder ist er zuerst mit Pinsel und Farbe aufgeschrieben und dann noch mit dem gespitzten Pinselstiel an einzelnen Stellen, besonders am äusseren Rande des *B*, schärfer markirt, — oder er ist in die nasse Farbe eingekratzt und, als die Farbe getrocknet war, an den Rändern durch Aufsetzen einer neuen Farbenschicht noch einmal gehöht. Die letztere Annahme scheint mir die richtige zu sein.

Man vergleiche die Form dieser Namensinschrift mit dem unter Nr. 4 gegebenen Namen, ebenso mit Nr. 17, dem kleineren Namen von Nr. 18 und mit Nr. 21 a.

Das auf der linken Seite befindliche Monogramm steht auf dem Bilde an einer schon an sich sehr dunklen Stelle und wird darum durch die Photographie, besonders in ihrem verstärkten Zustande, deutlicher wiedergegeben, als es auf dem Original gesehen wird.

Dieses Monogramm und das monogrammartige *B* stimmen in ihrer wesentlichen Form mit dem unter Nr. 2 und 2a wiedergegebenen Monogramm völlig überein. Zur weiteren

Vergleichung des Monogramms betrachte man, wie dort, Nr. 13 betreffs des unteren *l*-Striches, ferner Nr. 19b (Tafel I die Retouche davon), Nr. 9 und Nr. 6, endlich von Nr. 12b (Tafel IV unten rechts) die Gestalt des grossen Monogramms, von Nr. 20 das grosse Monogramm und von Nr. 1 und Nr. 4 je das monogrammartige *B*.

Nur scheinbar setzt sich der untere *l*-Strich des links stehenden Monogramms in das rechts von ihm befindliche monogrammartige *B* hinein fort. Thatsächlich kehrt er sich an seiner rechten Endigung in kurzem Bogen nach unten um und ist bis zur Hälfte ein Doppelstrich.

Lage: Im Text angegeben.

Art: IIa, verbunden mit IIc in IIc hell; links davon IIa dunkel, vielleicht mit extra darin eingelassener Farbe.

S. pag. 231. Es ist daselbst die rechts befindliche Bezeichnung mit Nr. 10, das links davon befindliche volle Monogramm mit Nr. 11 bezeichnet; des monogrammartigen *B* auf der rechten Seite ist im Text nicht Erwähnung gethan.

Nr. 12 giebt eine Namensinschrift Bol's von der linken unteren Ecke desselben Bildes, von welchem Nr. 10—11 entnommen ist. Das *ol* ist völlig deutlich. Dieselbe Bezeichnung gebe ich in kleinerem Maassstabe mit retouchirtem *o* und *l* auf Tafel II rechts oben unter der Signatur R 12 und auf Tafel IV rechts unten unter Nr. 12b wieder.

Letztere Nummer bringt auch das grosse Monogramm zu einiger Anschauung, welches besonders in seinem oberen Bogen (hell und ganz nahe am oberen Rande des Blättchens) und in seinem linken Grundstriche (dunkel) hervortritt.

Das zu dem *ol* gehörige *B* steht dicht neben dem *o* und ist zwar deutlich, aber nicht leicht, am besten aber auf R 12 erkennbar, wo es, wie bemerkt — ebenso wie auch auf dem

anderen Blättchen — unretouchirt gegeben ist. Es hat die Grösse des *l*. In der Form ist es dem *B* von Nr. 21a fast ganz gleich. Die Form aller Buchstaben der in Rede stehenden Namensbezeichnung, besonders des *B* und *o*, ist auch mit der Bezeichnung von Nr. 17 und die Bauchung des *B* mit derjenigen von 16a, das ganze *B* mit dem in Nr. 2 rechts neben dem *F* stehenden latenten *B* ganz nahe verwandt.

Lage: Linke untere Ecke des Bildes in der Bauchung eines grossen Monogramms.

Art: I.

S. pag. 231—232.

Nr. 13. Die unverstärkt wiedergegebene Bezeichnung ist ein perspectivisch liegendes Monogramm, wie wir ein solches schon bei Nr. 6 kennen gelernt haben. Sein deutlich erkennbares, der Gestalt nach unzweifelhaftes *l* ist bereits mehrfach in Vergleichung gezogen worden (Nr. 2 und Nr. 10 bis 11). Das *B* hat eine für ein Monogramm Bol's aussergewöhnliche Form, wenn anders meine in der Retouche wiedergegebene Auffassung desselben die richtige ist. — Die Art, wie das *l* an das *B* angehängt worden ist, findet sich im Wesentlichen unter Nr. 20 bei dem dortigen grossen hellen Monogramm wieder. — Unterhalb der Schlinge des *B* steht eine verhältnissmässig sehr kleine Namensinschrift Bol's, deren Retouche ich nicht bringe und an welche man sich bei der Besprechung von Nr. 14 erinnern wolle. Andere Bezeichnungen Bol's finden sich in der linken unteren Ecke des Bildes, ferner auf dem Dache der Hütte und a. a. O.

Lage: Unten rechts, 6,4 cm vom rechten, — 0,5 cm vom unteren Rande der Photographie.

Art: IIc dunkel und IIa.

S. pag. 239.

Tafel IV.

Nr. 14. Auf diesem Blättchen treten mehrere Namensbezeichnungen Bol's hervor. Die links unterhalb der Wiege befindliche sehr grosse Bezeichnung beginnt mit einem monogrammartigen *B*. Das *o* ist auch auf diesem Blättchen noch gut erkennbar; das *l* wolle man auf der unter Nr. 14a geführten Abbildung, einer weiteren photographischen Verstärkung, aufsuchen (rechts neben R 16). Es ist an seinem unteren Ansatze eckig und beweist damit, dass ihm ein f (fecit) nicht folgt, — was bei denjenigen Namensinschriften die Regel ist, bei denen das *l* mit einem rundlichen unteren Haken abschliesst. —

Gerade unterhalb der Wiege befindet sich eine kleinere Namensinschrift Bol's, welche bei Nr. 14a stärker hervortritt.

An dem unteren Bogen des *B* der zuerst genannten Bezeichnung wird man bei Nr. 14 eine hier ganz kleine dunkle Namensbezeichnung Bol's bemerken, welche eingekratzt ist. —

Das grosse, monogrammartige *B* wolle man der Form nach mit demjenigen von Nr. 1 und Nr. 4, auch mit dem grossen *B* von Nr. 10—11 rechts vergleichen, während das *B* der zweiten Bezeichnung demjenigen von Nr. 17 sehr ähnlich ist.

Die Art der Einschreibung der ersten der hier genannten Bezeichnungen ist wohl mit derjenigen von 19a die gleiche.

Art: IIb, IIb und IIa.

S. pag. 239.

Nr. 15. Eine volle Namensinschrift Bol's mit voranstehendem *F*, das eine noch mehr geschwungene Form hat als dasjenige von Nr. 2 und Nr. 16a und einem lateinischen grossen S sehr ähnlich aussieht. Die Stelle des betreffenden Bildes wird durch den am linken Rande des Blättchens sichtbar werdenden Krug deutlich gemacht; auf der Braunschen Photographie befindet sich der Fusspunkt des *B* 1,9 cm von der rechten Bauchung des Kruges entfernt.

Art: IIc mit IIa.

S. pag. 247.

Nr. 16 war sehr schwer zu reproduciren. Es stellt ein *B* dar, dem jedenfalls die beiden anderen Buchstaben folgen. Die letzteren sind aber von der Originalphotographie mit dem Bildrande weggeschnitten worden.

Man vergleiche mit dem *B* dasjenige von Nr. 8.

Art: IIc.

S. pag. 255.

Nr. 16a. Die kleine Abbildung giebt in der rechten unteren Ecke ein Stückchen der linken Hutkrämpe des betreffenden Damenportraits wieder, welches die Auffindung der Bezeichnung auf der schönen Photographie von Hanfstaengl und dem herrlichen Bilde leicht macht.

Das *l* der Bezeichnung, welches eben jener Hutkrämpe wegen nicht mehr Platz fand, ist an seinem unteren Theile etwas eng und gleichsam eingeklemmt.

Das die Namensbezeichnung beginnende *F* ist von geschwungener Form wie bei Nr. 2 und Nr. 15.

Das *B* ist bereits bei Besprechung von Nr. 12 erwähnt und betreffs der hakenförmigen oberen Schleife auch mit Nr. 3, Nr. 6 und der grösseren Bezeichnung von Nr. 18 in

Vergleichung gestellt. — *F* und *B* sind mit dem Pinsel in die Farbe des Grundes eingestrichen, beim *B* ist zum Theil mit dem Pinselstiel in einzelnen Strichen und nicht in ganz festem Zusammenhange nachgeholfen, bei *F* und *B* auch dunkle Farbe eingelassen.

Lage: In der Beschreibung angegeben.
Art: IIb, IIa und I, also III (Combination).
S. pag. 256.

Nr. 17. Von dieser wichtigen Bezeichnung bringe ich ausser der retouchirten noch 4 verschiedene Zustände der photographischen Verstärkung. Das *B* ist in seiner Machart den auf Nr. 1, 4 und 10—11 rechts befindlichen monogrammartigen *B*, sowie dem Monogramm von Nr. 20, — in seiner wesentlichen Form dem kleineren von Nr. 18, ferner demjenigen von Nr. 19, 19a, 21a und dem *B* der kleinen Namensbezeichnung von Nr. 10—11 rechts entsprechend; das *ol* ist besonders mit derjenigen kleinen dunkeln Bezeichnung zu vergleichen, welche bei Nr. 20 unten an dem grossen Monogramm steht. Die Form des *F* und seine Stellung vor dem *B* ist mit demjenigen der grossen monogrammartigen, hell hervortretenden Bezeichnung von Nr. 20 identisch.

Am deutlichsten dürfte die ganze Bezeichnung bei Nr. 17c erkennbar sein, indem hier bei völligem Zurücktreten aller störenden Nebensachen die Bezeichnung allein, wenn auch das *ol* sehr schwach, so doch ganz deutlich hervortritt, falls die Photogravüre das ihr zu Grunde liegende Original ohne alle Abschwächung wieder zu geben im Stande sein sollte. — 17a wolle man mit der Loupe betrachten, da die Bezeichnung hier ausserordentlich klein ist. Ebenso betrachte man 17b, wo ein grösseres Stück des Bildes enthalten ist. Auch hier sind die Schattenpartien durchsichtig.

17, das am schärfsten ausgedrückt ist, und 17c sind in den Grössenverhältnissen der retouchirten Bezeichnung gehalten.

Die 4 horizontalen Striche, zwischen denen der Name steht und von welchen die beiden unteren sich nach rechts oben wenden, erinnern an die bei dem Künstler gewohnheitsmässigen monogrammartigen *B*.

Rechts neben dem Namen, auf der Schattenseite der Abbildung, lassen sich monogrammartige Bezeichnungen des Künstlers bemerken.

Art: Beim *F* und *B*: IIc, beim *ol* IIa.

Lage: Ist im Text angegeben und geht auch aus der Abbildung hervor.

S. pag. 285.

Tafel V.

Nr. 18. Hier sind 2 Namensinschriften, eine kleinere und eine grössere, in zwei verschiedenen Zuständen der photographischen Verstärkung zur Anschauung gebracht.

Die kleinere der beiden Bezeichnungen ist, wie mir scheint, mit einem doppelten *l* geschrieben, wie Bol es auch in einer notariellen Acte vom Jahre 1640, aber auch noch in dem auf einem sehr späten Bilde enthaltenen grossen Monogramm von Nr. 20 gethan hat. Das zweite *l* dieser kleinen Bezeichnung steht gerade über dem *o* der grösseren. Die kleinere Bezeichnung ist theils aufgeschrieben, theils in die nasse Farbe eingeritzt, wie wir auch bei der Namensbezeichnung von Nr. 10—11 bemerken können. Die grosse Bezeichnung dagegen ist wohl durchweg mit der Farbe des Grundes (der Luft) aufgeschrieben und zeigt gestaute Lasuren. Ich habe dieselbe erst auf der Photographie bemerkt. Darum ist sie knapp abgeschnitten. Meine Aufnahme reichte nur

bis dahin. Die kleinere Bezeichnung wolle man mit Nr. 19 und mit der Namensbezeichnung von 10—11 vergleichen, mit welcher letzteren sie besonders in der charakteristischen Form des *B* fast genau übereinstimmt. — Die grössere Namensinschrift ist betreffs des *ol* besonders mit Nr. 5 und Nr. 15, betreffs des *l* mit Nr. 8 vergleichbar, hinsichtlich des *B* aber demjenigen von Nr. 16a am nächsten verwandt.

Lage: Der Fusspunkt des *B* der kleineren Bezeichnung ist 8,5 cm vom linken und 2,1 cm vom oberen Bildrande, der äusserste *l*-Strich der grösseren Bezeichnung 11,7 cm vom linken Bildrande entfernt.

Art: IIb mit IIa und die grössere: IIc.

S. pag. 321.

Nr. 19. Diese Bezeichnung, deren Stellung im Text näher angegeben ist, hat mit der kleineren der in der vorigen Nummer gebrachten Bezeichnungen sehr grosse Aehnlichkeit. Das *B* ist ausserdem schon mehrfach verglichen worden.

Art: IIa, resp. IIb.

S. pag. 338.

Nr. 19a. Die Lage der unter dieser Nummer geführten Bezeichnung ist aus der Abbildung selbst mit aller Deutlichkeit ersichtlich. Innerhalb der bauchigen unteren Rundung des *B*, sowie links neben derselben, befinden sich weitere Bezeichnungen Ferd. Bol's. Eine in der oberen Bauchung des *B* befindliche, hier ganz kleine Namensinschrift habe ich leicht retouchirt. — Das *ol* kann in der Reproduction, sowie auch auf den Originalphotographien nur dann gesehen werden, wenn man das Blatt gegen das Licht hält.

Art: I oder IIb oder IIc dunkel.

S. pag. 337.

Nr. 19b. Charakteristisch, weil hier nur der untere *l*-Strich angegeben ist, — eine Art der Bezeichnung, wie sie sich nicht selten auch auf anderen Bildern Bol's vorfindet.

Vergl. Nr. 2 und Nr. 10—11 (linke Seite) das Monogramm. Das Monogramm ist dunkel und sehr gross in die nasse Farbe eingeschrieben worden. — Auch innerhalb dieser Bezeichnung finden sich kleinere Namensinschriften. Die Retouche von 19b befindet sich auf Tafel I.

Art: I oder IIb.

S. pag. 338.

Nr. 20 zeigt ein mit hellerer Farbe gehöht auf den Grund gesetztes Monogramm, das, obwohl auf einem so späten Bilde befindlich, ein doppeltes *l* aufweist. Davor steht ein *F*, ebenso in hellerem Ton aufgesetzt. Die Lasuren haben sich an dieser Bezeichnung gestaut und umgeben sonach ein helleres Schriftzeichen. Das doppelte *l* dürfte sich aus der Flüchtigkeit der Mache und dem Schwunge, den die Hand einmal hatte, erklären lassen. — Wohl gleichzeitig ist in die untere Bauchung des *B*, jedoch so, dass die Structur desselben theilweise durchbrochen wird, eine Namensbezeichnung Bol's eingekratzt und die entstandene Vertiefung mit ganz dunkler Farbe ausgefüllt worden.

Beide Bezeichnungen, sowohl das Monogramm, als auch die Namensinschrift, sind mit ausserordentlicher Deutlichkeit zur Erscheinung gekommen.

Das *B* des Monogramms hat die obere charakteristische Schleife, welche sich auch sonst in der Regel nur bei den Monogrammen (vergl. Nr. 2, Nr. 10—11 links und Nr. 19b) und bei monogrammartigen, grossen *B*'s (vergl. Nr. 1, 4 und 14), aber auch bei Nr. 8 und Nr. 16 vorfindet. Doch

geht der linke Grundstrich des *B* noch ein beträchtliches Stück über diese Schleife hinaus, steht aber mit dem voranstehenden *F* und dem zunächst folgenden *l* in gleicher Höhe. Das zweite *l* dagegen steht tiefer. — Das in Rede stehende Monogramm hat — bei dem grossen Umfange des Bildes — eine beträchtliche Grösse. — Die Bezeichnung ist auch auf der Original-Photographie deutlich sichtbar und daselbst 1,1 cm hoch.

Lage: Die Bezeichnung befindet sich auf der Braun'schen Photographie 6,4 cm über dem rechten Auge des in der Mitte des Bildes sitzenden, — 2,5 bis 4,5 cm nach rechts von der rechten oberen Hutwölbung des sich von seinem Sitze erhebenden Herrn.

Art: IIa mit I in, resp. an IIc hell.

S. pag. 346.

Nr. 21 giebt eine eingekratzte grosse Bezeichnung wieder, vielleicht ein Monogramm. Doch scheint es mir, dass sich zwischen dem *B* und dem *l* ein *o* befindet, welches verhältnissmässig sehr schmal ist und jene einer 8 ähnliche Form hat.

Ob das über dieser Bezeichnung stehende *F* wirklich zu derselben oder zu einer ihm selbst nach rechts hin folgenden Namensinschrift gehört, stelle ich in Frage.

Lage: Der linke Fusspunkt des *B* ist 15,4 cm vom rechten Rande der Braun'schen Photographie, — 1,6 cm vom unteren Rande derselben entfernt.

Art: IIb.

S. pag. 371.

Nr. 21a. Eine Namensinschrift Bol's auf demselben Bilde als Nr. 21. Der Name ist mit der Farbe des Grundes aufgeschrieben und die Lasuren haben sich daran gestaut. Andererseits ist aber auch mit einem gespitzten Pinselstiel nachgeholfen worden, besonders bei dem *l*. — Es stehen in

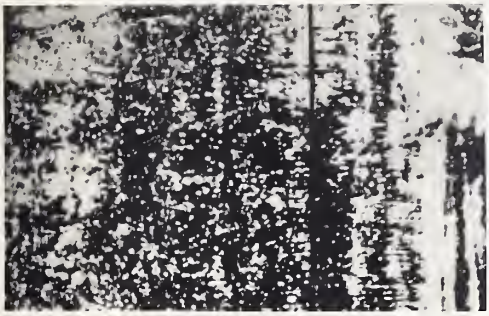
der Nähe dieser Bezeichnung noch mehrere andere auf diesem Bilde. Das dort am leichtesten sichtbare — welches ich wiedergebe — ist insofern besonders interessant, als es gerade vor dem Munde des am meisten links stehenden Herrn angebracht worden ist, als ob er es ausspräche. In der linken äussersten Ecke der Abbildung wird ein kleiner Theil der Nasenspitze sichtbar, — was die Auffindung der Bezeichnung erleichtern möge. —

Art: IIc mit IIa.

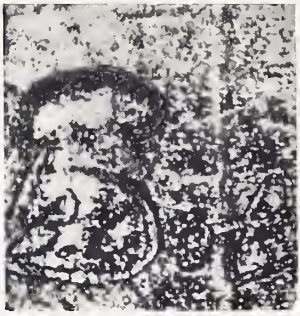
S. pag. 371.

Druck von Grass, Barth & Comp. (W. Friedrich) in Breslau.

1



R 1



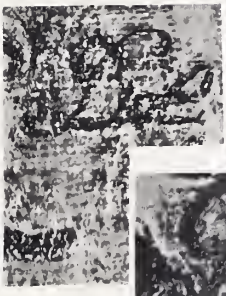
2

2.a.

2.b

3

R 3



R 4

R 3.b

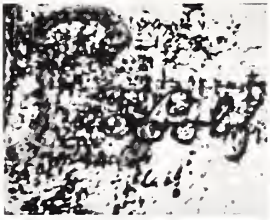
3.a.

Photogravure u. Druck H. Riffarth, Berl...

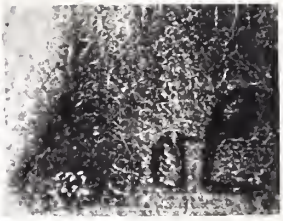
Tafel II.

4

R.4.

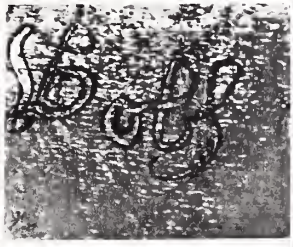


R.12.



5.

R.5



R.9.

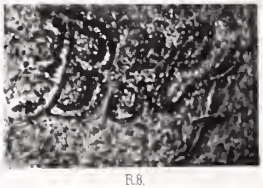
6.

R.6.

7.

8

8 a

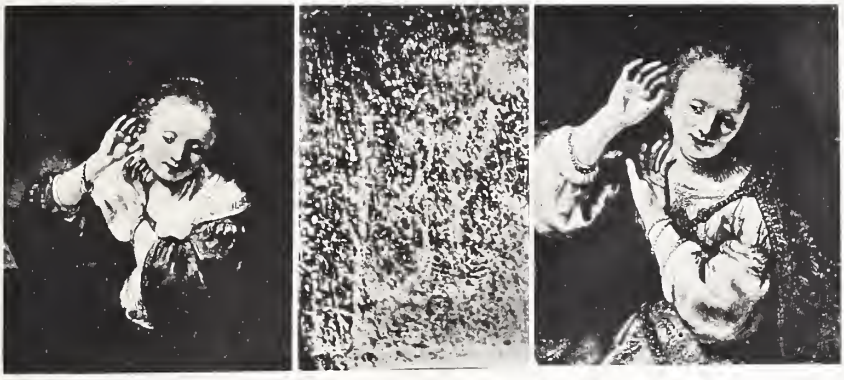


R.8.

autner Rembrandt

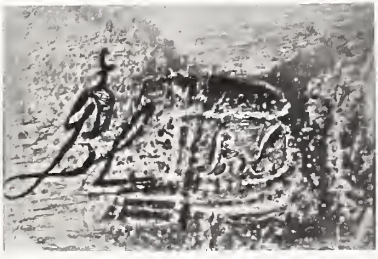
Photogravure u. Druck H. Riffarth, Berlin

9



10

R.10.

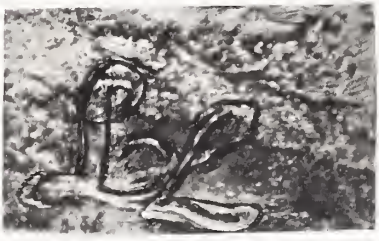


11.

12.

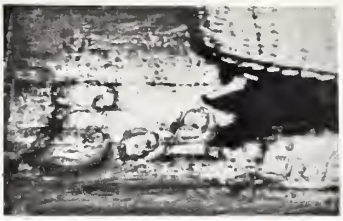
13

R.13.



14.

R.14.

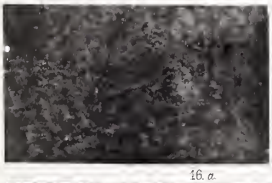


15.

R.15.

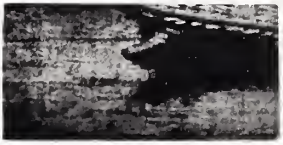
4.a.

16.



R.16.

14.a.



16.a.

R.16.a.

17.

R.17.

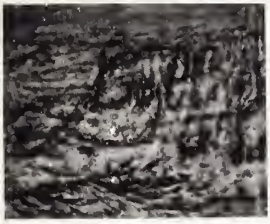
17.a.

12.b.

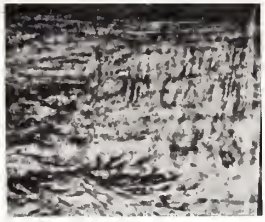
17.b.

17.c.

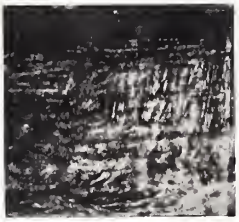
R.18.



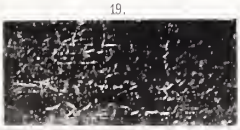
18



18 *a.*



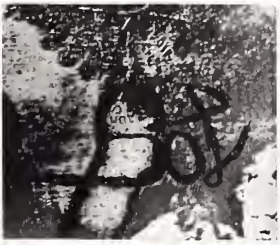
19.



R.19.

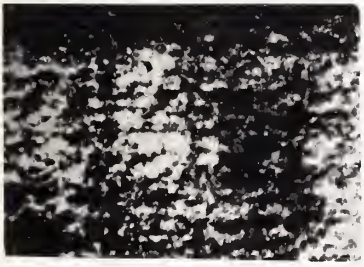
19.*a.*

R.19.*a.*



19.*b.*

20



R.20

21

R.21

21.*a.*

R.21.*a.*

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00774 0711